This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

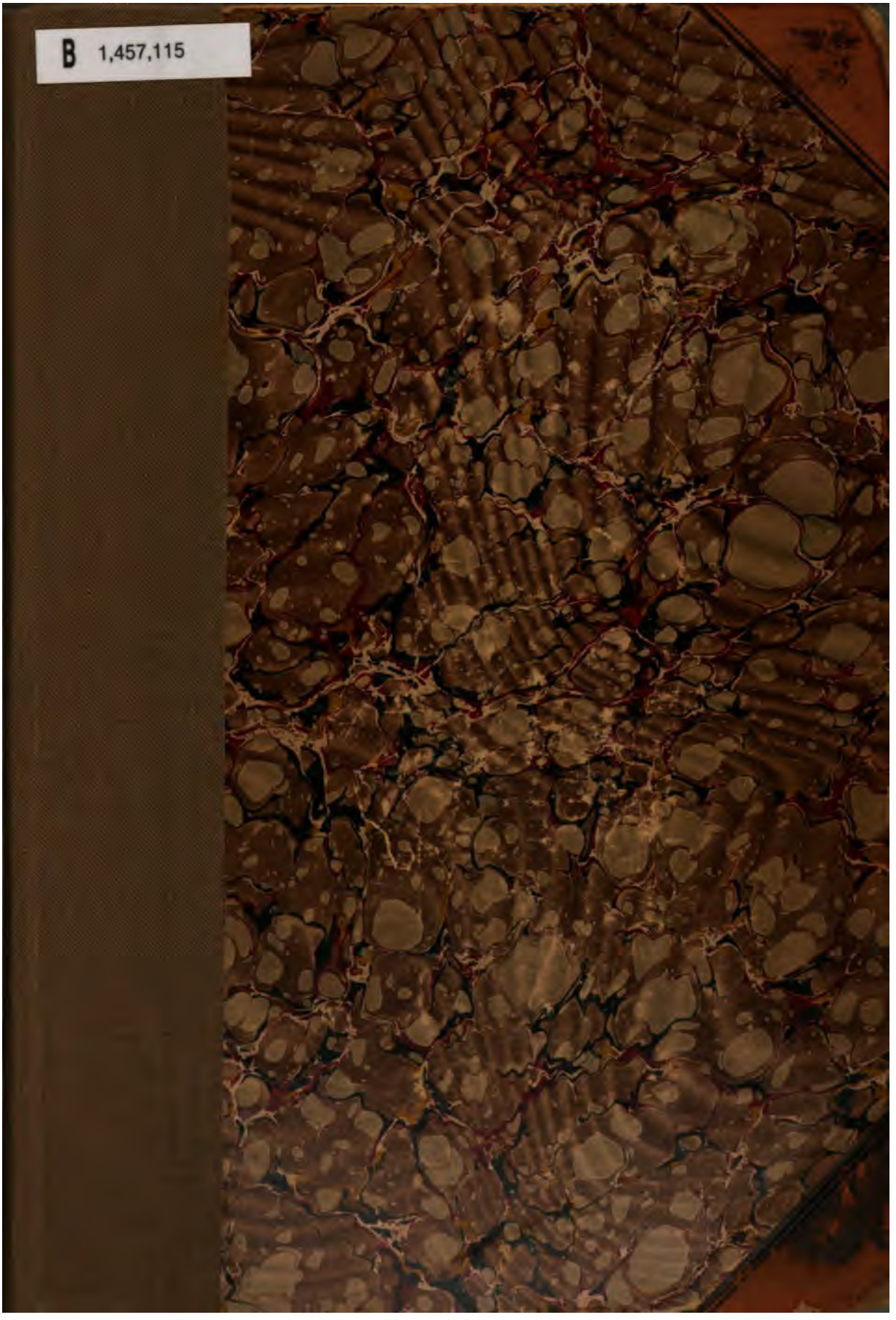
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

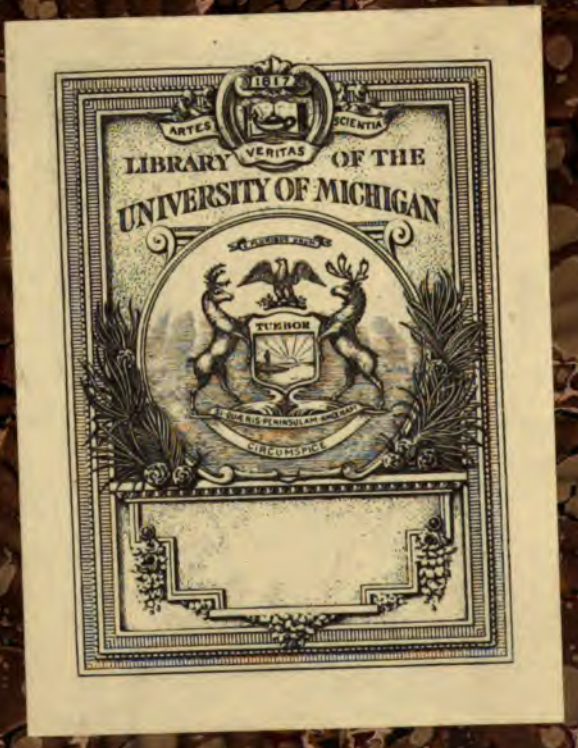
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

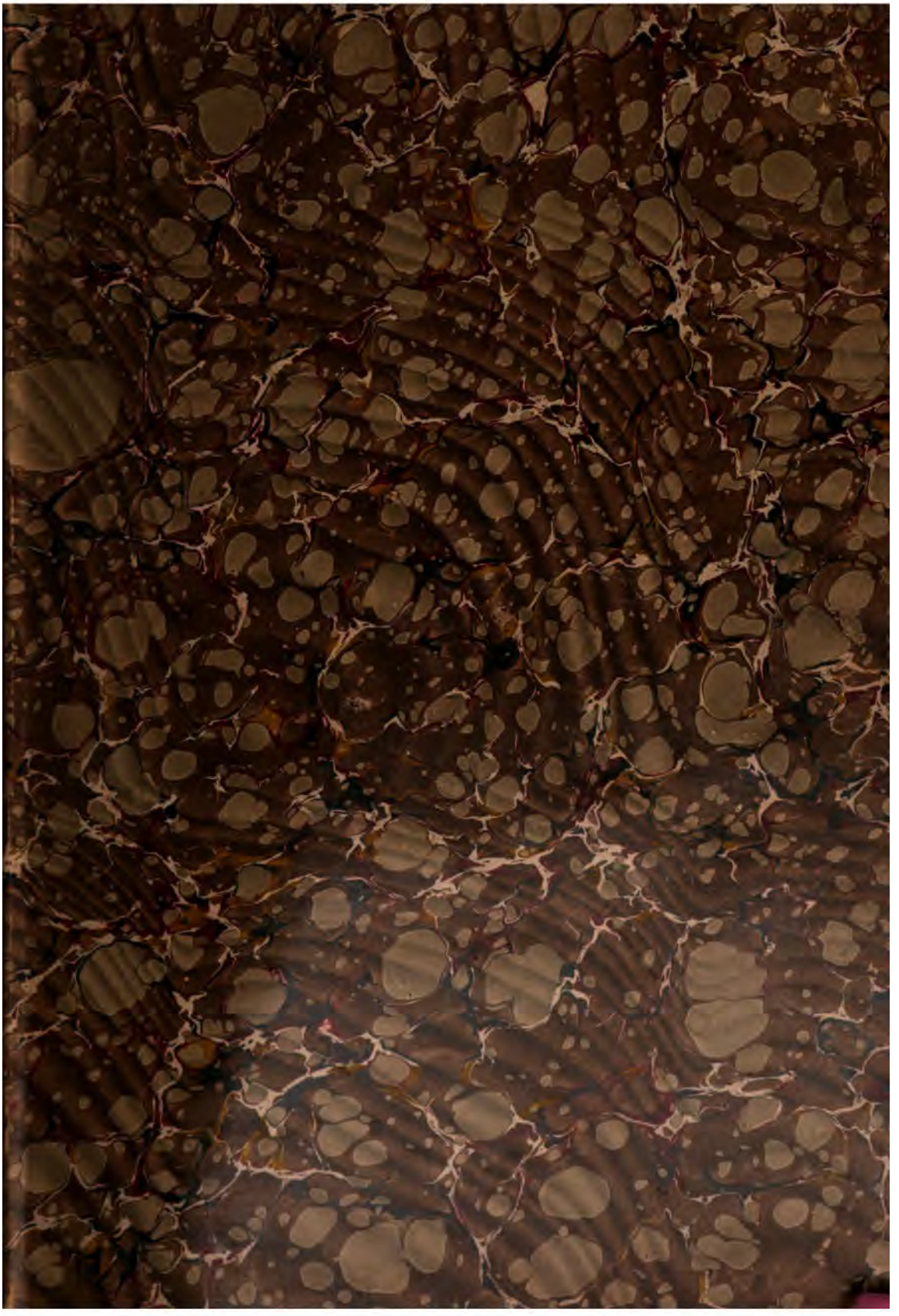
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,457,115




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



Musikgeschichtliche Aufsätze.

Muſikgeſchichtliche Aufſätze

von

Philipp Spitta.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1894.

Music
ML
60
.S76

Alle Rechte, vornehmlich das der Ueberſetzung, vorbehalten.

Gen lib
music
music
11-20-51
75602

Transfer to
Music
4-21-65

Vorwort.

Die Veranlassung zum Erscheinen dieses Buches ist der erste der in ihm enthaltenen Aufsätze. Er soll die Aufgabe, die ich vor zehn Jahren mit der Gesammt-Ausgabe der Werke Heinrich Schützens mir gestellt hatte, gleichzeitig mit dem Erscheinen des letzten Bandes dieser Ausgabe zum Abschluß bringen. Für eine größere monographische Arbeit über Schütz halte ich die Zeit noch nicht für gekommen, und wenn wir so weit gelangt sein werden, daß die allgemein gewordene Theilnahme für den Mann eine solche Arbeit rechtfertigt, dann wird man doch vielleicht lieber eine Geschichte der deutschen Musik im 17. Jahrhundert schreiben wollen, in welcher Schütz einen beherrschenden Platz einnehmen würde. Ein Aufsatz aber von dem geringen Umfange des hier vorliegenden ließ sich nicht wohl allein veröffentlichen. Es schien mir nicht unangemessen, den großen Meister mit einer Gefolgschaft auszustatten, die von seiner Zeit und Umgebung ausgehend sich bis auf die Gegenwart herabzöge. Unter diesem Gesichtspunkte habe ich aus meinen früher erschienenen Arbeiten eine Auswahl getroffen und biete sie hier als Sammlung dar. Enthält sie zum Unterschiede

von der älteren Sammlung „Zur Musik“ auch Darstellungen und Untersuchungen aus etwas entlegeneren Gebieten der Musikwissenschaft, so ergab sich dies eben aus der Natur des Planes; diese verlangte auch gebieterisch, daß die italienische Musik nicht fehle. Sollte ich mich in der Erwartung täuschen, daß ein weiterer Leserkreis jenen entlegeneren Dingen — die es eigentlich für uns doch nicht mehr sein dürften — seine Theilnahme schenken werde, so wird er sich hoffentlich durch den übrigen Inhalt des Buches einigermaßen entschädigt finden.

Der Aufsatz über Schütz ist vor etwa drei Jahren entworfen worden, da die Arbeit an der Gesammt-Ausgabe im wesentlichen vollendet schien. Der Entwurf hat in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ Veröffentlichung gefunden. Auf ausführlichere Quellennachweise und jene Ergänzungen, welche in das Gebiet der Anmerkungen gehören, mußte ich freilich verzichten. Eine meinen Absichten völlig entsprechende Gestalt hat demnach der Aufsatz erst jetzt erhalten können. Es hat sich seitdem aber auch noch manches bisher Unbekannte eingestellt, das zu berücksichtigen war; imgleichen gab es einige Irrthümer zu verbessern. So ist er in seiner jetzigen Gestalt doch etwas Neues und, wie ich hoffe, Vervollkommnetes. Wiederholte gründliche Durcharbeitung habe ich mir auch bei keinem der andern Aufsätze erlassen, bei einzelnen hat diese zu erheblichen Erweiterungen und Aenderungen geführt. Daß mehrere von ihnen zuerst in den früheren Jahrgängen der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft gestanden haben. erwähne ich hier mit Bezug auf eine im Vorwort der Sammlung „Zur Musik“ gemachte Bemerkung: als ich sie ihrerzeit niederschrieb, lag mir der Gedanke noch fern, ein Buch herauszugeben, wie es das vorliegende sein möchte.

Der übrige Beſtand, ſoweit er nicht Gelegenheitsſchrift iſt, erſchien während eines Verlaufs von vierundzwanzig Jahren in der Leipziger „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“, den „Monatsheften für Muſikgeſchichte“ und der „Deutſchen Rundſchau“.

Aufſätze, wie „Der deutſche Männergeſang“, „Johann Georg Kaſtner“, „Xaver Schnyder von Wartenſee“ bitte ich als Verſuche zu betrachten in einer Form, die meines Wiſſens in der Muſikſchriftſtellerei früher kaum gepflegt ſein dürfte. Es ſcheint mir unzweifelhaft, daß die Entwickelung der Ergebniſſe eigner Unterſuchung durch Anknüpfung an die Arbeit eines Andern für den Leſer einen beſonderen Reiz mit ſich zu bringen und auch dem Verfaſſer gewiſſe formelle Vortheile zu gewähren vermag. Ob ich verſtanden habe, jenen zu erregen und dieſe auszunutzen, darüber ſteht Andern das Urtheil zu.

Berlin, den 9. März 1894.

Philipp Spitta.

Heinrich Schütz' Leben und Werke.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik

Heinrich Schütz's Familiengeſchichte und

Von Karl Spies, Bad Köſtritz.

Von Volksgenoſſen mit dem Familiennamen Sch
von dem größten Tonſetzer des 17. Jahrhunderts
deswegen Nachforſchungen an. Dieſe Annahme iſt
hatte keine Söhne, ſondern nur zwei Töchter, von
verſtarb und die andere mit dem Dr. der Rechte
Leipzig, verheiratet war und fünf Kinder gebar.
Euphroſyne mit dem Wurzner Domherrn Johann
dieſer Ehe gingen nur zwei Kinder hervor. Nur
Kindern würden unmittelbar von Heinrich Schütz
Volksgenoſſen mit dem Familiennamen Schütz oder
und Halbbrüder blutsverwandt ſein. Dazu ſoll a
Schützſchen Familiengeſchichte und weiterer wichtig
Zeit nachſtehendes veröffentlicht werden.

Heinrich Schütz' Vater war der frühere Geraer
letzt Weißenfelſer Gaſtwirt, dort auch Bürgermei
geboren wurde. Sein Großvater war Albrecht S
Weißenfels. Dies war nicht nur in Köſtritz, son
geſtellt worden. Dagegen hatte Prof. Dr. Uhle,
und 1930 aus den Schützſchen Stiftungsakten in
Schütz, ſondern der Marienberger Amtsverwalter
Schütz und erſterer nur deſſen Onkel (Großonkel
Chemnitzer Geſchichte, 27. Jahrbuch 1930, „zur
Schütz"). Dieſe, auch mit in Otto Michaels Schrift
deutſchen Volkes" aufgenommene unzutreffende F
liche Auffaſſung und Auslegung einer Erklärung
tungsakten zu den Schütz'ſchen Familienwappen
Richtung wieder aufgenommenen archivaliſchen F
ſtellung geführt, daß tatſächlich Albrecht Schütz
Dabei wurde im Jubiläumsjahre 1935 im Thür. S
Geraer Prozeßſache ermittelt, in der der damals
Zeuge im Jahre 1612 vernommen wurde und zu
62 Jahre alt, ſein Vater habe Albrecht Schütz ge
dann in Köſtritz auf dem obern Gaſthof und ſpä
geſtorben ſeien. Er ſei ſeinen Eltern nach Köſtr
dann nach Weißenfels gezogen, wo er noch auf
dazu noch im Eiſenberger Amtsgerichtsarchiv ein
gevatter, H. Chriſtian Reißken, Stadt- und Land
„Ambt Eyſenbergk" abgeſchloſſener Vertrag dt.
in dem ausdrücklich auch auf das „GroßVatter v
Schütz und deſſen Ehefrau Urſula Bezug genom
auch urkundlich beſtätigt, daß Albrecht Schütz
Chriſtof Schütz hat ſich jung, wohl erſt 21 Jahre
Margarethe Weydemann in Pötewitz im Kreiſe W
dieſer Ehe geboren wurden, konnte nicht ermitte
von 1580 ab vorliegen. Es ſoll aber aus dieſer
mutlich iſt die erſte Frau ſchon vor 1580 oder
ebenfalls Begräbnisregiſter vor dieſem Jahre nic
bis 1637 von „Croaten" verbrannt wurden, ko
Nun kommt im Köſtritzer Taufregiſter vom Ja

I. Ha

1. Prinzipal 16'
2. Oktav 8'
3. Superoktav 4'
4. Oktav 2'
5. Quint 2 2/3'
6. Mixtur 2', 6fach
7. Cornett 8', 5fach
8. Cimbel 1', 3fach
9. Bourdon 16'
10. Gedackt 8'
11. Quintatön 8'
12. Klein gedackt 4'
13. Viol di Gamb 8
14. Trompete 8' [4]
15. Vox angelica 2'

III. E

30. Oktav 2'
31. *Prinzipal 8'* [10]
32. *Geigend Prinzipal*
33. Quint 1 1/3'
34. *Scharf 2/3', 3—4fa*
35. *Klingend Cimbel*
36. Hohlpfeife 8'
37. Flaut 4'
38. Flageolet 1'
39. Gämſenhorn 2'
40. Vox humana 8'
41. Krummhornbaß 8
41a. Hautbois Diskan
42. *Singend Regal 4'*
43. *Rankett 16'*
44. Glockenſpiel
Tremulant

Stummſchen Dispoſiti
ſpieltiſch konnte, wie
46 Tönen (C bis a''!)
erweitert. Die origin
Koppel III/I verände
und II, jedenfalls üb
geſetzte Kollektivtritt

[4] Bei Stumm getei
[5] Eine Stumm'ſche
[6] Bei Stumm nur
[7] Bei Stumm „Qu
[8] In der Stummſch
[9] Eine der weſent
enthielt alſo zwei ſich
[10] Urſprünglich 18
Echowerks, das eben
[11] Dieſes Regiſter
Änderung des Namen
[12] Als weſentlich

uptwerk:	II. Oberwerk:
	16. Geigend Prinzipal 8′ [8]
	17. Oktav 4′
	18. Superoktav 2′
	19. Nasat 2 2/3′ [7]
	20. Terz 1 3/5′
	21. Mixtur 1′, 4fach
	22. *Grobmixtur 2′, 12- bis 16fach*
	23. Grob gedackt 8′
	24. Flaut Travers 8′
	25. Rohrflaut 4′ [8]
	26. Solicinal 8′
	27. Cromorne 8′
	28. Claron 4′ [8]
	29. *Dulzian 16′*
	Tremulant
howerk:	Pedal:
	45. Offener Baß 16′
	46. Oktavbaß 8′
l 4′	47. Superoktavbaß 4′
	48. Mixturbaß 2′, 6fach
ach	(48a. *Cimbelbaß* 1/4′, *4—5fach, transm. aus III.*)
1/4′, *4—5fach*	49. Subbaß 16′
	50. *Pommerbaß 4′*
	51. *Nachthornbaß 2′*
	52. Violonbaß 16′
	53. *Violbaß 8′* [11]
	54. Posaunbaß 16′
:′	55. Trompetbaß 8′ [12]
et 8′	56. Klarinettbaß 4′
	57. Kornettbaß 2′
	58. *Posaunbaß 32′*
	(58a. *Dulzianbaß 16′, transm. aus II.*)
	(58b. *Krummhornbaß 8′, transm. aus III.*)
	(58c. *Regalbaß 4′, transm. aus III.*)

on, Kursivdruck die durch Mehl neu hinzugefügten Register. Der originale Kasten- : erwähnt, nicht wiederhergestellt werden. Der Stummsche Manualumfang von und Pedalumfang von 25 Tönen (C bis c') wurde auf C bis f''' bzw. C bis f' alen Kopplungsmöglichkeiten wurden schon 1868 durch Einführung einer indirekten rt; heute verfügt das Werk über die Koppeln III/II, II/I, sowie Pedal-Koppel I er mehr als einst die Stummsche Orgel. Auch sind vier im 19. Jahrhundert ein- e (feste Kombinationen) belassen worden.

lt in „Trompet Baß" und „Trompet Diskant".

Spezialität (Zungenstimme).

„Prinzipal"; das Geigend Prinzipal stammt von 1868 (Steinmeyer).

int 2 2/3".

ien Dispositon wohl irrtümmlich als „8'" bezeichnet.

lichen Änderungen: bei Stumm stand hier eine „Vox humana 8'"; Stumms Werk er voneinander charakteristisch verschiedene Register dieses Namens in II und III. 58 von Steinmeyer in II eingebaut. Der eigenartige Charakter des Stummschen k e i n achtfüßiges und vierfüßiges Prinzipal enthielt, ist damit etwas gestört.

war 1868 von Steinmeyer als „Cello 8'" eingebaut worden und wurde unter alten.

bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel Dulzianbaß aus II gemildert.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo
University Press, Lond

Anhaltspunkten muß geschlossen werden, daß Christof Sch
dieses Vornamens verheiratet war, die ihm am „13. Februa
S n mit schon dem Vornamen Heinrich gebar, der um 1
M er und Kind verstarben anscheinend schon tagsdarau
w de in alten Zeiten nur der Name des Kindesvaters a
und Familienname der Mutter vor der Eheschließung. Dah
der zweiten Ehefrau Christof Schütz' nicht ermittelt wer
lationsregister" (Trauregister) vom Jahre 1583 befindet si
Eintragung: „Christof Schütz allhier mit des Bürgermeist
Euphrosine ehelich Beilager gehalten. Dies ist zu Gera v
„eheliches Beilager" wurde nur bei Brautpaaren gebrauch
Aus dieser dritten Ehe gingen in Köstritz hervor „1584
Christof Schütz", dann „1585 8. Oktober (Tauftag 9. O
stof Schütz" und „1587 22. Juni Georg, ein Söhnlein C
mit Vornamen Valerius ist anscheinend in Weißenfels ge
Schütz verzog dorthin im Frühjahr 1591 als der Sohn
manchen Seiten wird auch noch der am 4. Januar 1589
für einen Sohn von Christof Schütz gehalten. Dies ist
Schütz war ein Sohn des Bruders von Christof Schütz,
jahre 1935 wurde sogar durch Rundfunk angegeben, da
Weißenfels geboren worden sei. Wenn auch Hauptsache
Mensch geboren wurde, ganz Nebensache aber wo, bes
Schütz, am Orte seiner Geburt seine hervorragende Be
so steht doch durch das Taufregister urkundlich fest, da
wurde.

Wenn nun aber Volksgenossen mit den Familenname
nach vorstehenden Angaben von Heinrich Schütz durch
bar abzustammen oder andere mit andern Familiennam
deswegen Nachforschungen anstellen wollten, könnte d
Amtsgerichts- und Stadtarchiven geschehen, besonders
Akten über die Regelungen des Nachlasses sowohl des
Christof befinden dürften. In solchen Akten würden d
Eingabe Heinrich Schütz's an das „Ambt Eysenbergk"
im Erbgange für Nachlaßverläge von den übrigen Erb
17. Juni 1653 wurde die Regelung des Nachlasses seines

berichte zu beleuchten und so weit wie mögl
zu interpretieren. In der Heranziehung des
samten erreichbaren zeitgenössischen Urkunde
materials zur Erhellung des Lebens und Schaffe
beruht überhaupt ein großer Vorzug der Arbe
All die Widmungsgedichte (u. a. der bedeuten
sten deutschen Barockdichter), Adressen, Werktit
Nekrologe, Leichenpredigten usw., die auf Schü
und seine Familie irgendwie hinweisen, werd
herangeholt und ausgewertet. Daß die eigen
Briefe Schützens als wirkungsvolles Instrume
tierungsmittel für die Darstellung dienen, bed
kaum der Erwähnung.

Mit großer Anteilnahme liest man zunächst d
ersten Hauptteil des Buches, der das Leben
handelt. Nach einem geistesgeschichtlichen Ru

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik
klingen;
sen, um
125 Nr.
man der
Weib) ist
ihrem Sc
empfange
Derglei
behaftet.
behagen,
beizufüge
Die Inter
selbe Wic
Zweifel k
Als ich
lischen m
seiner Lie
zweifelnd
Und nu
öffentlicht
mäßig we
haupt vers
Zumal je
Metrik od
müßten sel
vorträgt, k
wahrlich k
Auf einem
falt):

Schüler nicht min
Fürsten und Groß
Rolle in Schützen
prüft. Aber seh
Brief des Hofkant
er Schütz den Vor
bevorzuge und d
geraten lasse. H
Verhalten in dem
sich zugunsten de
man die leisen Z
Weitschauende und
Wehrwillen gegen
Gefahr ganz
Musik im ei

Zwei

[redacted]

in „Kommen und Scheiden“ (op. 90 Nr. 3) hat es ſich ſogar Lenau gefallen laſſen müſ-
udie letzten Worte der zweiten Strophe betrogen zu werden. „Jung Volkers Lied“ (op.
3) iſt vermutlich aus „moraliſchen“ Gründen (der unmoraliſche Mörike — wann hätte
leichen verſpürt!) geändert, verſtümmelt worden. Aus dem Mutterleib (reimt auf:
ein Mutterarm geworden; die Schlußzeilen: „von dem hat ſie ein luſtig Kind in
oß empfangen“ lauten jetzt: „von dem hat ſie ein luſtig Kind, Jung Volker, mich,
n“!!

chen „Sorgloſigkeiten“ ſind und bleiben ein Schimpf, mit dem man den Dichter
Es ſteht wahrhaftig einem jeden Komponiſten frei, ſolche Verſe, die ihm nicht
unvertont zu laſſen; aber ſie zu mißbilden und dann den Namen des Verfaſſers
— dieſe Unverfrorenheit verdient die herbſte Abweiſung. Jedes Komma ſei heilig!
Punktion, die ſchon äußerlich auf Rhythmus und Betonung verweiſt, erheiſcht die-
heiligkeit wie Taktſtriche, Pauſen und Punktierung im Notenſyſtem, die ſich ohne
ein gewiſſenhafter und bewußter Komponiſt willkürlich wird verändern laſſen.

einmal den verſtorbenen Max Reger, deſſen literariſche Kenntniſſe ſeinen muſika-
rkbar nachſtanden, auf dieſen Umſtand aufmerkſam machte bei Gelegenheit eines
hier nach meinen Verſen, die nur zerbrochen benutzt worden waren, ſtaunte er mich
an und brummte geringſchätzig: „Aber es iſt doch ganz egal!“

n beachte man, daß die Texte mit Angabe des Verfaſſers auf dem Programm ver-
werden. Freilich geſchieht auch dieſe ſelbſtverſtändliche Pflicht nur in verhältnis-
nigen Fällen; bei Rundfunkanſagen wird der Dichter zumeiſt als unweſentlich über-
chwiegen! Man überlege, welcher Unfug auf den Konzertfolgen dargeboten wird.
le Wortwiederholung unbarmherzig nachgedruckt wird, ohne jede Kenntnis der
r des Dichters ſelber. Nur ſollte man vorausſetzen, Goethes oder Mörikes Werke
ſt bei den Sängern nicht völlig unbekannt geblieben ſein; wer Hugo Wolfs Lieder
önnte zum mindeſten in den Gedichten der von ihm gewählten Lyriker — es ſind
eine nebenſächlichen! — einigermaßen Umſchau gehalten haben. Eitle Hoffnung!
Programm habe ich einmal folgendes verzeichnet gefunden (ich kopiere mit Sorg-

Über allen
Gipfeln iſt Ruh in allen
Wipfeln ſpüreſt du
Kaum einen Hauch,
Die Vögelein ſchweigen im Walde, im Walde.
Warte nur [illegible]

erwannt, [illegible]
und Pedalumfang von 25 Tönen (C bis c') wurde auf C bis f''' bzw. C bis f'
len Kopplungsmöglichkeiten wurden ſchon 1868 durch Einführung einer indirekten
rt; heute verfügt das Werk über die Koppeln III/II, II/I, ſowie Pedal-Koppel I
er mehr als einſt die Stummſche Orgel. Auch ſind vier im 19. Jahrhundert ein-
e (feſte Kombinationen) belaſſen worden.
lt in „Trompet Baß“ und „Trompet Diskant“.
Spezialität (Zungenſtimme).
„Prinzipal“; das Geigend Prinzipal ſtammt von 1868 (Steinmeyer).
int 2 2/3“.
ien Dispoſition wohl irrtümmlich als „8'“ bezeichnet.
lichen Änderungen: bei Stumm ſtand hier eine „Vox humana 8'“; Stumms Werk
r voneinander charakteriſtiſch verſchiedene Regiſter dieſes Namens in II und III.
58 von Steinmeyer in II eingebaut. Der eigenartige Charakter des Stummſchen
kein achtfüßiges und vierfüßiges Prinzipal enthielt, iſt damit etwas geſtört.
war 1868 von Steinmeyer als „Cello 8'“ eingebaut worden und wurde unter
s beibehalten.
ung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'“. Der Mangel
n Dulzianbaß aus II gemildert.

W. G. Whittaker-A. G. Latham: Ari
aus den Opern G. F. Händels. 2 Bände. Oxfo
University Press, London.
R. V. Williams: Riders To The Sea - Concer
f. Pianoforte u. Orch. Oxford University Pre
London.

BESPRE

Bücher:

HANS JOACHIM MOSER: Heinrich Schü
Sein Leben und sein Werk. XVI u. 648 Seite
35 Bildtafeln, 3 Handschriftenfaksimiles und ein
Notenbeilage. Im Bärenreiter-Verlag zu Kass
1936. Geh. 18.— Rm., Ganzleinen 22.50 Rm.

Als verspätete Festgabe zum Schütz-Jahr 19
ist nun Mosers Werk, die erste monumenta
Schützbiographie, erschienen, die allseitig m
Spannung erwartet wurde, zumal der Verfass
selbst seit Jahresfrist mehrfach in Zeitschrifte
Gelegenheit nahm, anzuzeigen, was ihm bei d
Abfassung dieses stattlichen Werkes „Neues z
Hand oder in den Sinn" gekommen ist. U
das war nicht wenig, wie man jetzt nachprüf
kann — besonders jenes, was ihm „zur Han
kam. Mit dem ihm eigenen Spürsinn konn
Moser die Zahl der verschollenen Schütz-Wer
von etwa 20 auf rund 60 erhöhen, aus anonym
Beständen vermochte er 5 vollständig erhalte
Kompositionen Schütz zuzuweisen, unvollständ
Überliefertes konnte er durch Neufunde in gr
ßerem Umfang als bisher gebrauchsfähig mach
usw. Als unwiederbringlich verloren müssen wo
die zahlreichen „theatralischen Komödien" d
Meisters gelten, die als unmittelbares Eigentu
der Höfe in Dresden und Kopenhagen, für die
großenteils geschrieben waren, bei den gros
Schloßbränden wohl allesamt vernichtet word
sind. Trotzdem ist der Verfasser bestrebt, au
diese Seite der Schützschen Muse mit Hilfe d
erhaltenen Texte und zeitgenössischen Aufführun
berichte zu beleuchten und so weit wie mögli
zu interpretieren. In der Heranziehung des g
samten erreichbaren zeitgenössischen Urkunde
materials zur Erhellung des Lebens und Schaffe
beruht überhaupt ein großer Vorzug der Arbe
All die Widmungsgedichte (u. a. der bedeuten
sten deutschen Barockdichter), Adressen, Werktit
Nekrologe, Leichenpredigten usw., die auf Schü
und seine Familie irgendwie hinweisen, werd
herangeholt und ausgewertet. Daß die eigen
Briefe Schützens als wirkungsvolles Instrume
tierungsmittel für die Darstellung dienen, bed
kaum der Erwähnung.

Mit großer Anteilnahme liest man zunächst d
ersten Hauptteil des Buches, der das Leben
handelt. Nach einem geistesgeschichtlichen Ru
gang durch die „deutsche Welt, als Schütz gebo

zu beleuchten, we
merkwürdige Etik
Mehrchörigkeit als
Hochrenaissance-Pr
steigende Barockbe
gießt" mit einem
müssen. Ob man
1633 herauslesen
1639 bereits eine
habe (S. 122), k
sind wir über die
italienische Musik
im Bilde durch de
Ein kleines Verfeh
die „Ständische" (
handelt, sei vorüb
Vorteil der sonst
schiebt Moser bei
Verhältnis zu s
Heinrich Posthum
volle und nicht
die zweckmäßige
Platz gefunden h
deshalb unorganis
fertigen Schemas
in den biographi
wäre besser unter
der Darstellung ob
Auf Flüchtigkeit
Moser (S. 195) d
1664—66 setzt.
sition von Monte
„Hymnodia" des
kleine Schönheitsfe
Gewicht fallen. I
des Meisters gesta
zu einem wirku
Rahmen der Ges
Lebens. Plastisch
Senior und Vater
gegen, zu dessen
die Mitwelt empo
Schüler nicht min
Fürsten und Gros
Rolle in Schützen
prüft. Aber sehr
Brief des Hofkant
er Schütz den Vor
bevorzuge und di
geraten lasse. H
Verhalten in dem
sich zugunsten de
man die leisen Z
Weitschauende und
Wehrwillen gegen
Gefahr ganz erkan
Musik im eigenen

Zwei Drittel
Werkbetrachtung

…nn man dabei auch die etwas …ettierung der G. Gabrieliſchen …in „K „verhältnismäßig unperſönlichen …die le …unk (!), über den die auf- …3) iſt …leuchtung bereits buntere Lichter …gleiche …n Fragezeichen wird verſehen …ein …aus dem däniſchen Brief von …hoß e… darf, daß Schütz in Venedig …n"!! …a la modiſche Oper komponiert …chen …ann bezweifelt werden. Auch …ihn in jener Zeit intereſſierende Es …literatur (S. 117) einigermaßen unver… …n Brief N. 39 bei E. H. Müller. …1 — …ien auf Seite 83 wo es ſich um …punkt …nicht Heſſiſche) Landesbibliothek …htigke…ergehend berichtigt. Nicht zum …ein g… der Behandlung von Schützens …einm… …einem Reußiſchen Landesvater …rkbar …s eine (übrigens widerſpruchs- …der n… überzeugende) Textanalyſe ein, …an u… …weiſe im zweiten Hauptteil …n be… …ätte. Auch die plötzliche und …ch wirkende Einfügung eines …werd… der Schützſchen Schaffensetappen …igen …ſchen Zuſammenhang (S. 158) …chwie… …blieben, weil damit das Steuer …le W… …ne Grund herumgeworfen wird. …er de… dürfte wohl beruhen, wenn …öſt be… …ie drei Paſſionen in die Jahre …önnte… Die S. 229 genannte Kompo- …eine …verdi findet ſich nicht in der …M. Praetorius. Doch das ſind …Prog… …hler, die nicht entſcheidend ins …Die Kennzeichnung der Spätzeit …ltet der Verfaſſer im übrigen …ngsvollen Schlußcrescendo im …amtdarſtellung des Schützſchen …tritt uns da der „eisgraue …der deutſchen Muſikanten" ent- …ehrfurchtgebietender Erſcheinung …erblickte — die große Zahl der …und… …der, wie die ihm befreundeten …len …en der damaligen Welt, deren …rt; h… …s Leben Moſer ſorgſam nach- …er m… …beachtenswert iſt auch jener …e (fe… …ors Hofkonz (S. 162), in dem …lt in… …wurf macht, daß er die Italiener …Spe… …e Deutſchen ins Hintertreffen …„Prin… …ält man dazu noch Schützens …int z… Streit Siefert-Scacchi, wo er …ien … Italieners erklärt, ſo verſteht …liche… …weifel Moſers, ob der ſonſt ſo …er vo… politiſch Denkende, bei allem …58 v… das Fremde, die „welſche" …k e i… …nt hat, die da für die deutſche …war… Vaterland heraufzog.

…s Moſerſchen Buches ſind der …gewidmet. Eine erdrückende Fülle …

Wir können begreifen, daß ihm die Weſensart des Deutſchen fremd iſt, daß er manchem faſſungslos und verſtändnislos gegenüberſteht. Gerade darum aber ſollte er ſich vor ungerechten Äußerungen, wie etwa: „Speckjude", mit der Wagner belegt wird, hüten, um nicht unbedacht und voreilig Wertvolles anzugreifen und es zu beſchädigen.

Unbegründete verſteckte und offene Angriffe auf das nationalſozialiſtiſche Deutſchland aber weiſen wir als Angehörige des Dritten Reiches — auch bei einem ſo geiſtvollen Manne, wie van Dieren es iſt — ganz entſchieden zurück. E. Bethan.

Muſikalien:

für Klavier

JOHANN CHRISTIAN BACH: Concerte in A-dur für Cembalo und Streichorcheſter, herausgegeben und mit Kadenzen verſehen von Li Stadelmann. — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig 1935.

Die große Zeit-Welle der Renaiſſance alter Muſik hat mit ſeinem 200. Geburtstag im Jahre 1935 auch den jüngſten und vielleicht genialſten Sohn des großen Johann Sebaſtian, den „Mailänder" oder „Londoner" Johann Chriſtian Bach (1735—1782), mit einer Auswahl ſeiner Klaviersonaten, ſeiner Klavierkonzerte (aus dem op. 7 und vor allem — in ſehr dankenswerter Weiſe — die Aufführungspraxis. Anſtatt der Stoffmenge, die der Verfaſſer (durch zahlreiche gute Beiſpiele unterſtützt) hier ausbreitet, hätte man lieber oft eine Straffung und vor allem eine ſyſtematiſche Darſtellung der leitenden Stilkategorien gewünſcht. Auch vermißt man nur ungern einen ausführlichen Stilvergleich etwa der italieniſchen Madrigale und der großen Pſalmen mit den Protagoniſten dieſer Gattungen in Italien, um von hier einer Löſung des Problems „Deutſch und Italieniſch bei Schütz" wirklich näher zu kommen. Auch wird man ſich mit der Moſerſchen Auffaſſung des jungen Schütz als eines „ſelbſtherrlich-abſoluten Artiſten" nicht zufrieden geben können. Der Begriff des Artiſtiſchen beſitzt den Beigeſchmack des virtuos Könneriſchen und Gekonnten, der bei der ganz ſpezifiſchen Artung der Schützſchen Perſönlichkeit in keinem Stadium ſeines Schaffens anwendbar iſt — auch beim jungen Schütz nicht. Sagt doch Moſer ſelbſt ſehr ſchön (S. 239), daß der geiſtig-ſeeliſche Zuſtand, in dem der junge Meiſter ſeine italieniſchen Madrigale geſchrieben haben mochte, einem „überſinnlichen Glühen und Brennen in der geiſtdurchflammten Region der Leidenſchaft an ſich" vergleichbar ſei.

Zu vielfältig ſind die Anregungen, die Moſers Darſtellung der Schützſchen Werke austeilt, als daß hier auch nur eine annähernd vollſtändige Überſicht gegeben werden könnte. Sehr verdienſt-

…rung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel

DIE NEUE SCHÜTZ-GESELLSCHAFT
(ABRECHNUNG UND NEUAUFBAU)

VON HANS JOACHIM MOSER

Der Name [illegible]

* *Alfred Einstein: Heinrich Schütz*

Mit zwei Faksimiles, Bildern und Notenbeispielen. 42 Seiten, kartoniert Mk. 2.40 in [illegible] Mk. 2.60

Heinrich Schütz: Matthäus-Passion BA 300

„Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus". In der Originalfassung für Einzelstimmen und a cappella-Chor zum ersten Mal herausgegeben und den Teilnehmern des zweiten Heinrich Schütz-Festes in Celle 1929 gewidmet von Fritz Schmidt. Partitur 40 Seiten. Mk. 4.—, Chorheft (BA 390), 24 Seiten, Mk. —.90

Diese erste originalgetreue Neuausgabe für a cappella-Chor mit choraliter notierten Soliloquenten schafft endlich die Möglichkeit, die Matthäuspassion in der schon vom Erstherausgeber Arnold Mendelssohn als erstrebenswert bezeichneten Urfassung zu gestalten. Wenn Heinrich Schütz, eine der geschlossensten und reifsten Musikerpersönlichkeiten aller Zeiten, die Bedeutung des Wortes zu einer solchen Absolutheit erhebt wie in diesem Werk, dann darf das dramatische Geschehen nicht aus musikalischen oder Gewohnheitsgründen durch Zutaten verbrämt und abgeschwächt werden. Die reale Echtheit des musikalischen Verlaufes ist so groß, daß man meint, so und nicht anders habe sich die Passion in der Tat zugetragen.

„Es ist beinahe so, als läge die Schützsche Musik bereits immer im Evangelientext beschlossen und wartete nur darauf, von einem Genius wie Schütz erkannt und aufgelockert zu werden, damit die Passion in ihrer ewig gültigen wirklichen Beschaffenheit vor uns (und damit gleicherweise in uns) lebendig würde. — Unerbittlich, streng und sachlich führt Schütz ohne jegliche Ermüdung und Ablenkung — wie wäre eine solche auch bei diesen aufreibenden Vorgängen vor dem endgültigen Ablauf nur möglich? — zum erbarmenden Ende; so läßt er uns den Bericht als gegenwärtiges Geschehen hören, und wir lauschen gebannt wie das Kind, das von der Mutter immer dasselbe Märchen fordert, um stets mit der gleichen atemlosen Spannung, Sorge und beglückten Erlösung dem Gang der Handlung zu folgen".

Junker, La Mara, A. Werner usw. nach wie vor begnügen muß. Dr. Müller hat damals auch ein Schützfest in Dresden abhalten lassen, dessen Desorganisation freilich im Programm, in der Finanzierung, in der lückenhaften Festrede schon eine fortgesetzte Peinlichkeit darstellte. Und dann ging es immer weiter bergab: seine Zwangsnachnahmen bei Stabilisierung der Mark veranlaßten namhafte Musiker zu öffentlichen Notizen, sie „stünden den Veröffentlichungen der Schütz-Gesellschaft fern." Als die führenden Teilnehmer am Schützfest in Celle zwecks Reorganisation der Schütz-Gesellschaft das Opfer auf sich nahmen, gleichwohl in den Vorstand einzutreten, wußte Dr. Müller mit einer rasch zuvor zusammengerafften Stimmengruppe Beschlüsse durchzudrücken, die das Wirken der neuen Vorstandsmitglieder illusorisch machten. Die Protestschreiben unterdrückte er gegenüber den übrigen Dresdener Führern, sodaß diese ihn zum Rücktritt zwangen. Nachdem er sich bei der diesjährigen Mitgliederversammlung von seinen unentwegten Triariern wiederum an die Spitze der Gesellschaft hat stellen lassen, ist uns endgültig die Geduld gerissen — der Name „Schütz" muß nun endlich von

dieser fragwürdigen Nachbarschaft befreit werden, die Leser finden unter den Mitteilungen dieses Hefts den Werbeaufruf zur Gründung einer neuen, ernstlicheren Schütz-Gesellschaft, der auch die besten Namen der Dresdener Musikwelt bereits ihre Zusage gegeben haben. Möge Dr. Müller weiter auf seine wunderliche Art dem Namen von Schütz zu „dienen" glauben, jener traurige Ruhm hat mit der großen deutschen Schützbewegung fortan nichts mehr zu schaffen.

Wir mußten dieses beschämende Intermezzo hier in aller Kürze repetieren, nicht um irgendwen öffentlich zu strafen, sondern allein um den Beteiligten zu erklären, daß die Neugründung nicht etwa die bloße Absplitterung eines „Kreises persönlich Unzufriedener" darstellt, vielmehr die im Augenblick allein mögliche Form einer Säuberungsaktion bedeutet, die durch die catilinarische Aufführung jener Leute schließlich unvermeidbar geworden war. Was soll nun werden?

Da ist zunächst nach der Existenzberechtigung einer neuen Schütz-Gesellschaft zu fragen. Wäre es nicht zu wünschen, daß es überhaupt keine Schütz-Gesellschaft mehr gäbe? Vor zehn Jahren war sie in der Tat mehr eine Zufallsgründung ohne tiefere Notwendigkeit; heut stellt eine neue, von den besten Impulsen der Volksmusikpflege erfüllte Schütz-Gesellschaft (nicht durch das — fehlende — Verdienst etwa der alten Gesellschaft!) eine Notwendigkeit dar. Denn es gehört zu den auffälligsten Ereignissen unserer Tage, wie das Musizieren von allen Seiten her auf Heinrich Schütz und seine Zeit hinströmt. Die Lechnerrenaissance, die „Kanonisierung" Scheidts durch die Ugrinoleute, die Praetoriusausgabe mit ihrem sehr starken Echo in der Praxis der Kirchen-, Schul- und privaten Musik, die praktische Auferstehung der Schein, Rosenmüller, Albert, Krieger, Weckmann, Bernhard rahmen jene neue Aera ein, in deren Mittelpunkt die Wiedergewinnung wertvoller Anecdota Schütziana durch Seiffert, Schering, Heinrich Spitta steht. Wichtiger noch die Auswirkung Schützens im lebendigen Musikleben der Gegenwart: der Übergang von der generalbaßgestützten zu der schon seiner Zeit von A. Mendelssohn als (1885 noch unerreichbares) Ideal aufgestellten a cappella-Ausführung der Passionen und deren steil aufsteigende Kurve in der Aufführungsstatistik sind deutliche Symptome, denen ein ähnliches Anschwellen betr. des Weihnachtsoratoriums, der Auferstehungshistorie, der Exequien, der Sieben Worte, der Motetten, Solokonzerte, geistlichen Chorwerke mit Orchester zur Seite tritt. Die Behandlung der Aufführungspraxis kam durch Max Schneiders Psalmpartituren, die Frage der musiktheoretischen Stellung Schützens durch Müller-Blattau's Drucklegung von Bernhards Kunstlehre erneut in Fluß, Gurlitts Praetoriusarbeiten, Blumes „Monodie", der „Scheidt" von Mahrenholz fundamentierten das Gebiet, W. Schuh's „Formprobleme", R. Gerber's „Passionsrecitativ" führten wich-

---

ung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel

tige Teilfragen der eigentlichen Schützforschung ihrer vorläufigen Lösung entgegen, A. Einsteins Essay gab neue Gesichtspunkte vor allem nach der Seite von Schützens Stellung zwischen Nation und Internationalität.

Es hieße dem kommenden Schützfest, das im Herbst dieses Jahres in Charlottenburg[1] stattfinden wird, Wichtiges vorwegnehmen, wollte ich schon an dieser Stelle über „Stand und Zukunftsaufgaben der Schützforschung" ausführlich referieren.

Alles drängt auf eine große Schützbiographie hin, die vor allem das geschichtliche Zustandekommen des Schützschen Lebenswerks wird in einer Reihe von Gattungsgeschichten begreifen müssen („Schütz und der evangelische Choral", „Schütz und das polyphone Evangelium" sind derartige Kapitel, die ich schon fertig liegen habe) — vielleicht werden mehrere Forscher gleichzeitig und gegenseitig unabhängig an die Riesenaufgabe herangehn müssen, die das momentane (d. h. niemals endgültige) Kennenlernen von Schützens Leistung unserer Generation stellt.

Eine Schütz-Gesellschaft kann wissenschaftlicher Forschung vielleicht Stütze und Rahmen sein, wird aber ihr Hauptziel doch in anderer Richtung zu suchen haben. Das Schützfest in Celle hat da in erfreulichem Sinne revolutioniert, es hat das reiche Thema „Schütz im Spiegel heutiger Jugendmusikpflege" auf's Tapet gebracht, hat gezeigt, wie viel ein Teil von Schützens Werken bei der soziologischen Augenblickslage unserer lebendigen Musikantenwelt bedeutet und erst recht künftig bedeuten kann. Schützens Mission an der evangelischen Kirchenmusik ist ebenfalls ein derartiges Zukunftskapitel, dessen volle Möglichkeiten wir nur erst schwach zu ahnen im Stande sind. Freilich haben wir dann auch die Pflicht, noch einen andern Schütz zu seinem Recht kommen zu lassen: nicht nur den Künder von Gemeinschaft und Gemeinde, elementarer Bodentradition und objektiver Bindung — sondern auch den genialen Neutöner, Improvisator, Individualisten, den tollkühnen Experimentierer zur Seite Monteverdi's, den stolz vereinsamten Artisten von Weltbedeutung, der dieser seiner Art nach die Jugendbewegung und die Kirche fast nichts angeht und sich in ihre Grenzen als ein alles überwachsender Faustus keineswegs einordnen läßt. All diese Fronten von Schützens mächtiger Gestalt zu zeigen, sie unserm Geschlecht zu lebendigem Bewußtsein zu bringen, aus ihnen Kraftströme sich entbinden zu lassen, gehört zur zentralen Aufgabe der Gesellschaft, die ihr nicht nur mit Schütztagungen, sondern noch mehr mit praktischen Ausgaben für Chöre und Hausmusik-Collegia aller Art wird die Grundlagen schaffen müssen.

Aber wir wollen nicht eine Gesellschaft sein, die in enger Aufgaben-Begrenzung Personenkult mit dem *einen* Heros treibt und womöglich zu seinem

[1] Das in Kassel geplante Fest mußte um ein Jahr verschoben werden. Vgl. die Bekanntmachung unter „Mitteilungen."

höheren Ruhme andere Meister zurückzusetzen sucht. Sondern unser Thema heiße „Schütz und seine Zeit", unsere Liebe diene dem herrlichen Früh-Barockjahrhundert der deutschen Musik insgesamt. Einmal wäre das Bild von Schützens geschichtlicher Erscheinung unvollständig, wo nicht gar falsch, wenn wir ihn nicht aus dem Kreis der deutschen Lassus- und Gabrielischüler emporsteigen ließen, ihn mit Eccard, Gesius, Demantius, Haßler, mit Lechner, Praetorius, Gallus, Dulichius sachkundig zu kontrastieren und zu konfrontieren wüßten, um ihn dann im lebendigen Wettbewerb zu den jungen „Venezianer Dänen", zu den Bückeburgern, den Leipzigern und Dresdenern seiner eigenen Altersgemeinschaft zu sehen, wenn wir nicht die Generationen seiner persönlichen und geistigen Schüler an uns vorüberziehen lassen könnten. Auch die Dichter, Maler, Politiker, Theologen seiner Umwelt sollten wir kennen lernen, um uns in seine ganze geistige Existenz bildungsgemäß einzufühlen, — ob nicht ein Schütz-Jahrbuch als Archiv der deutschen Barockmusik in solcher Ausweitung des Aufgabenkreises uns noch sehr viel auch über die engen Grenzen des Musikantischen hinaus zu bieten haben würde?

Freilich: man wird, nachdem so optimistisch die Existenzmöglichkeit, ja die Notwendigkeit einer „richtiggehenden" Zentrale für die Schützpflege bejaht worden ist, auch sehr streng die Grenzen und Schranken des Unternehmens bedenken müssen. Man wird zu prüfen haben, daß man nicht durch uferlose „Vereinsgaben" die praktische und geldliche Leistungskraft der Abnehmer vorzeitig erschöpfen darf. Man wird ferner darauf achten müssen, daß nicht ein immer ausschließlicheres sich Vergraben in die alten großen Zeiten unsere Aufmerksamkeit für das künstlerische Geschehen einer (vielleicht doch nicht so detestabeln) Gegenwart verkümmern lasse, sondern daß unsere Beschäftigung mit Schütz und den Seinen uns immer auch Forderung und Maßstab für das Heute und Morgen des Schaffens hinreichen soll. Endlich — aber was sollen wir uns lauter laues Wasser in den edeln Wein gießen? Ich meine, der Augenblick in seiner geradezu dramatischen Zuspitzung verlangt nicht Zaudern, Grämeln, Wenn's und Aber's, sondern fest zupackende Hände, um eine große und gute Sache, eine Lebensfrage unseres geistigen Seins, die in's Ungewisse abzugleiten drohte, sicher zu stellen und in die ihr gebührende reinliche Sphäre zurückzuführen. Mögen dazu alle Gutgesinnten rasch und energisch das Ihrige beitragen; die Stunde des Handelns ist da — man trete ein in die Neue Schütz-Gesellschaft!

bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16'". Der Mangel

Die Aufmerkſamkeit unſeres Jahrhunderts zuerſt mit Nachdruck wieder auf Schütz gelenkt zu haben, gehört zu den Verdienſten Carls von Winterfeld. Bald nach ihm begannen Localhiſtoriker Sachſens über das Leben des Dresdener Meiſters ergiebige Forſchungen anzuſtellen. Friedrich Chryſander ergänzte ſie und wies der Beurtheilung der Kunſt Schützens eine neue Richtung[1]). Während nun die Muſikvereine anhuben, ſeine Werke der Kenntniß der Welt von Neuem zu vermitteln, kam die literariſche Beſchäftigung mit ihm durch zwei Jahrzehnte nicht erheblich vorwärts, bis 1885 die Jubelfeier einen neuen Anſtoß gab[2]). Die von mir unternommene Geſammt-Ausgabe ſeiner

---

[1]) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und ſein Zeitalter. Berlin, Schleſinger. 1834. Band I, S. 50 ff. Band II, S. 168. — Derſelbe, Der evangeliſche Kirchengeſang. Band II. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1845. S. 207. — Karl Auguſt Müller, Forſchungen auf dem Gebiete der neueren Geſchichte. Dresden und Leipzig, G. Fleiſcher. 1838. S. 161 ff. — Wilhelm Schäfer, Sachſenchronik. Erſte Serie. Dresden, Blochmann jun. 1854. S. 500. — Moritz Fürſtenau, Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Erſter Theil. Dresden, Kuntze. 1861. S. 21 ff. — Friedrich Chryſander, G. F. Händel. Band I. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858. S. 19 ff. — Derſelbe, Jahrbücher für muſikaliſche Wiſſenſchaft. Band I. Ebenda 1863. S. 159 ff.

[2]) Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Eine Gedächtnißrede. Hildburghauſen, Gadow. 1886. — Derſelbe, Die Paſſionen nach den vier Evangeliſten von Heinrich Schütz. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Werke ſetzte eine gründliche Durcharbeitung des vorhandenen gedruckten und handſchriftlichen Muſik-Materials und der Beziehungen voraus, in welche dieſes hineinführte. Ich habe die Ergebniſſe in den Vorberichten zu den einzelnen Bänden niedergelegt, mich aber auf geſonderte literariſche Veröffentlichungen, ſolange dieſe Arbeit noch unvollendet war, nicht eigentlich einlaſſen mögen. Nunmehr erſcheint es mir an der Zeit, auf ihrem Grunde das Bild des Künſtlers ſo vollſtändig zu zeichnen, wie es mir meine bis zu dieſer Stunde fortgeſetzten Studien ermöglichen, und ich wünſchte, daß man den nachfolgenden Verſuch als eine Ergänzung zu meiner Ausgabe der Werke Schützens anſähe [1]).

I.

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius, auch Enrico Saettario) iſt nach urkundlicher Angabe der Pfarrregiſter zu Köſtritz an der Elſter am 9. October 1585 daſelbſt getauft worden. Da die Taufe entweder am Tage der Geburt ſelbſt oder an dem nächſtfolgenden vollzogen zu werden pflegte, ſo wäre er am 9. oder 8. October geboren. Man hat ſich aber für das letztere Datum zu entſcheiden, da der gedruckte „Lebenslauf", welcher ſeiner Leichenpredigt angehängt iſt, berichtet, er ſei geboren „am 8. Tage des Octobris, Abends umb 7 Uhr" [2]). Auffälligerweiſe muß ſich Schütz über ſeinen eignen Geburtstag im Irrthum befunden haben, da er in einem Geſuch an den Kurfürſten Johann Georg I. von Sachſen, datirt vom 14. Januar 1651, ſchreibt, er ſei am

---

[1]) „Händel, Bach und Schütz" in den geſammelten Aufſätzen Zur Muſik (Berlin, Gebr. Paetel, 1892) S. 59 ff. und „Die Paſſionsmuſiken von Sebaſtian Bach und Heinrich Schütz" (Hamburg, Verlagsanſtalt A.-G., vormals J. F. Richter, 1893) ſind zwei frühere kleine Beiträge von mir, die hier zu nennen mir geſtattet ſei.

[2]) Dieſer „Lebenslauf" bildet noch immer eine der wichtigſten Quellen. Exemplare befinden ſich u. a. auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden und der Fürſtl. Stolbergiſchen Bibliothek zu Wernigerode.

Tage Burkhardi geboren, was der 14. October wäre. Der Name Schütz kommt noch heute in der Umgegend von Köstritz sehr häufig vor, und manche Anzeichen deuten darauf hin, daß auch die Familie Heinrich Schützens von Alters her in dieser Gegend seßhaft war. Der Großvater indessen, Albrecht Schütz, hauste zur Zeit in Weißenfels, war Eigenthümer des noch heute stehenden Gasthofs „Zum Schützen", der vielleicht von ihm erbaut worden ist, und hatte zugleich das Amt eines Rathskämmerers inne. Der Vater, Christoph Schütz, war Besitzer des Gasthofs „Zum goldenen Kranich" in Köstritz und eine Persönlichkeit, die in der Gemeinde allgemeines Ansehen und Vertrauen genoß[1]).

Köstritz gehörte schon damals zur Herrschaft Reuß-Gera, und aus Gera hatte sich Christoph Schütz die Gattin geholt. Sie hieß Euphrosina und war die Tochter des Rechtspraktikanten und Bürgermeisters Johann Berger daselbst. Aus der Ehe gingen, soweit es sich hat feststellen lassen, vier Söhne hervor: Andreas, der seiner Zeit das Besitzthum des Vaters in Köstritz übernahm, Heinrich, Valerius und Georg. Die beiden letzteren schlugen die Gelehrtenlaufbahn ein: Valerius erwarb die Magisterwürde, scheint aber nicht zu hohem Alter gekommen zu sein, da er schon 1632 gestorben ist; Georg, der Jurist wurde und dem Heinrich besonders nahe gestanden haben muß, wird uns noch weiter begegnen. Auch eine Schwester wird erwähnt, die sich in Weißenfels verheirathet hatte.

Als Albrecht Schütz im Jahre 1591 gestorben war, siedelte Christoph nach Weißenfels über, um die ihm als Erbe zugefallenen väterlichen Güter in eigne Verwaltung zu nehmen. Sein Name und die Jahreszahl 1616 sind bis heute am Gasthause zu lesen. Fast vierzig Jahre noch hat er hier gelebt und in hohem Ansehen gestanden, auch das Amt eines Bürgermeisters bekleidet; am 9. Oct. 1630 (nicht am 25. Aug. 1631) ist er ge-

[1] Mittheilungen des Herrn Pastor Dr. Leo zu Köstritz.

ſtorben[1]). Seinen Kindern ließ er die ſorgfältigſte Erziehung zu Theil werden. Daß der Sohn Heinrich ein ungewöhnliches Talent zur Muſik beſitze, wurde ſchon früh bemerkt, da dieſer in kurzer Zeit ſich zu einem Discantſänger von „beſonderer Anmuth" entwickelte. Gute Discantiſten waren in einer Zeit, da man Frauengeſang bei öffentlichen Veranſtaltungen noch nicht kannte, ein ſehr geſuchter Gegenſtand. Es fügte ſich im Jahre 1598, daß Landgraf Moritz von Heſſen-Caſſel durch Weißenfels kam und in dem Gaſthofe Chriſtoph Schützens Nachtquartier nahm. Bei dieſer Gelegenheit hörte er den dreizehnjährigen Knaben ſingen und fand ſo großes Wohlgefallen an ihm, daß er ihn am liebſten gleich mit ſich genommen hätte. Die Eltern mochten ſich von dem zarten Kinde nicht trennen. Als aber der Landgraf von Caſſel aus ſeine Anträge wiederholte, ihn nicht nur als Sängerknaben gebrauchen, ſondern zu „allen guten Künſten und löblichen Tugenden auferziehen" wollte, als die Eltern merkten, wie den phantaſievollen Knaben ſelbſt die eröffnete Ausſicht reizte, ſtellten ſie einſichtsvoll und ſelbſtverleugnend ihre perſönlichen Wünſche zurück, und Heinrich wurde am 20. Auguſt 1599 von ſeinem Vater an den Hof zu Caſſel gebracht.

Dieſe Wendung entſchied über den Gang ſeiner Entwicklung und ſein Leben. Moritz' des „Gelehrten" glänzende, vielſeitige Gaben, ſein feuriger Eifer, ſie zum Beſten des Landes zu verwenden, ſind bekannt. Seine zahlreichen geiſtlichen und weltlichen Compoſitionen, welche die ſtändiſche Landesbibliothek in Caſſel aufbewahrt, bezeugen eine ungewöhnliche muſikaliſche Begabung und künſtleriſche Einſicht. Er ſpielte Orgel und andre Inſtrumente mit Beherrſchung. Die Hofcapelle wurde von ihm erweitert und gebeſſert, für die drei Kirchen der Reſidenz ſchaffte er neue Orgeln an und führte in den Kirchen und Schulen ſeiner

[1]) Magiſtratsacten und Pfarr-Regiſter der Stadt Weißenfels. Ueber dem Thor des Gaſthofs „Zum Schützen" befindet ſich die Jahreszahl 1544, jedenfalls das Jahr der Erbauung bezeichnend.

Herrschaft zwei von ihm selbst bearbeitete Choralbücher ein. H. L. Haßler widmete ihm seine Madrigale von 1596. Aber auch dem Schauspiele wandte er eifrige Pflege und selbstschöpferische Theilnahme zu. Erstaunlicher noch waren seine wissenschaftlichen Gaben, seine Kenntnisse in den alten und neuen Sprachen, in der Theologie und Philosophie, seine Gewandtheit im Disputiren, seine pädagogische Einsicht. Was er den Eltern Schützens versprochen hatte, hielt er vollauf. Die Sängerknaben der fürstlichen Capellen pflegten in Convicten oder ähnlichen Anstalten von dem Capellmeister oder seinem Vertreter in der Art erzogen zu werden, daß sie hier nicht nur den musikalischen, sondern auch den elementaren wissenschaftlichen Unterricht erhielten. Schütz erfuhr ein Besseres: er empfing seine Bildung im Collegium Mauritianum, das der Landgraf 1599 gründete. Da es vorzugsweise ein Erziehungsinstitut für junge Edelleute sein sollte, war es für Schütz eine Auszeichnung, als Alumne dorthin aufgenommen zu werden. Der vornehme Charakter, welcher der Bildung des gereiften Mannes in unverkennbarer Weise aufgeprägt erscheint, hat in dieser Schule augenscheinlich seine Wurzeln, in der nicht nur den Wissenschaften und Künsten obgelegen, sondern auch der Körper durch ritterliche Uebungen gekräftigt wurde. Es währte nicht lange, so that sich Schütz glänzend hervor, zunächst im Lateinischen, Griechischen und Französischen, dann aber auch in den andern Fächern dergestalt, daß er keinen Lehrer gehabt haben soll, der nicht gewünscht hätte, der Schüler möge das von ihm vertretene Fach zu seinem Hauptstudium erwählen.

Von seinen musikalischen Bestrebungen während der Casseler Zeit erfahren wir nichts weiter, als daß er als „Capellknabe mit aufgewartet habe". Lange kann auch dies nicht gedauert haben, da er mit 14 Jahren nach Cassel kam, also bald ins Mutationsalter getreten sein muß. Ob er alsdann eingehender sich mit Composition und Instrumentenspiel beschäftigt hat, muß man auf Grund später hervortretender Erscheinungen ebenfalls

bezweifeln. Jedenfalls aber waren die Männer, an die er behufs seiner musikalischen Ausbildung gewiesen war, der fürstliche Capellmeister und sein Vertreter. Letzterer hieß Andreas Ostermaier, ihm fiel ein Theil der Singchorübungen zu[1]). Capellmeister war Georg Otto aus Torgau. Schütz selbst thut in einer handschriftlich erhaltenen autobiographischen Skizze weder des einen noch des andern Erwähnung. Georg Otto, schon durch Landgraf Wilhelm den Weisen vom Cantorat zu Salza als Capellmeister nach Cassel berufen, war indessen ein tüchtiger Meister, der auch unter dem anspruchsvolleren Moritz als fleißiger Kirchencomponist seine Stelle mit Ehren behauptete. Seine vollstimmigen Compositionen — es sind deren noch acht-, zehn- und zwölfstimmige vorhanden — verrathen den Einfluß der venetianischen Schule, der, wie die folgenden Ereignisse lehren, auch der Landgraf zugethan war. Es mag hiermit zusammenhängen, daß dieser ein Mitglied der Hofcapelle, Christoph Cornett, im Jahre 1605 zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung nach Italien schickte. Cornett wurde später Otto's Nachfolger im Capellmeisteramt, und Schütz zeigt sich ihm dauernd befreundet[2]).

Nach Beendigung seiner Studien auf dem Mauritianum beschloß Schütz, sich der Rechtswissenschaft zu widmen und begab sich um das Jahr 1607 in Gesellschaft seines Bruders Georg und eines Vetters auf die Landesuniversität Marburg, wo er es durch seinen Fleiß bald dahin brachte, eine Disputation de legatis rühmlich durchzuführen. Im Landgrafen muß aber die günstige Meinung von seinem Musiktalent zu tiefe Wurzel gefaßt haben, um ihn aus dem Auge zu verlieren. Als er 1609 nach Marburg kam, überraschte er Schütz mit dem Anerbieten eines zweijährigen Stipendiums von jährlich 200 Thalern, mit dem er in Venedig bei Giovanni Gabrieli Musik studieren sollte.

---

[1]) Vierstimmige Magnificat-Compositionen von ihm aus dem Jahr 1594 bewahrt im Manuscript die Landesbibliothek zu Cassel.

[2]) S. Schütz' Werke Band VII, Vorwort S. VI.

Natürlich schlug Schütz das Anerbieten nicht aus. Allein es scheint, als ob ihn mindestens eben so sehr die Ausfahrt in die weite Welt, als die Lehre Gabrieli's gelockt hätte. Wenigstens ging er mit dem Vorsatz davon, nach seiner Rückkehr die wissenschaftlichen Studien wieder aufzunehmen. Er befand sich hiermit im Einklang mit dem Wunsche der Eltern, denen es durchaus nicht in den Sinn wollte, daß der Sohn Musiker würde, und die daher auch die Excursion nach Venedig nur ungern zugaben.

Schütz ist von allen großen deutschen Componisten am spätesten zur Musik gekommen. Als er den ersten gründlichen Compositionsunterricht erhielt, war er 24 Jahre alt. Wenn er die anfängliche Unsicherheit des Selbsturtheils über seine schöpferische Begabung mit Gluck und Schumann theilen mag, so ist ihm ganz eigenthümlich der offenbare Mangel an Lust, den Pfad der Kunst zu beschreiten. Die Umstände waren es, welche ihn dahin drängten; mehrfach betont er selbst, wie er es als eine ganz besondere Fügung Gottes ansehe, daß er Musiker geworden sei. Er bekennt auch ganz unbefangen, daß es ihm zuerst fast leid geworden, Marburg verlassen zu haben, nachdem er als Gabrieli's Schüler habe einsehen lernen, wie schwer das Studium der Musik sei und wie gering und unsicher seine Vorkenntnisse. Zunächst war es nur das Gefühl der Pflicht, was ihn Geduld lehrte und bei der einmal begonnenen Arbeit festhielt. So mühte er sich zwei Jahre lang und überraschte dann die Welt und vermuthlich auch sich selbst durch ein Werk der Meisterschaft und des Genies.

Es waren die fünfstimmigen Madrigale über italienische Dichtungen, die er 1511 (nicht 1512, wie er verwunderlicher Weise 40 Jahre später selbst angibt) bei Gardano in Venedig erscheinen ließ und dem Landgrafen Moritz widmete[1]). Mit diesem Werke überholte er nicht nur sofort die jüngeren Männer,

[1]) Werke Band IX.

die wie er in Venedig sich der Tonkunst befliſſen, ſondern zog auch die Aufmerkſamkeit der gereiften Meiſter auf ſich. Sein Lehrer Gabrieli, G. C. Martinengo, der damals Capellmeiſter an S. Marco war, und andere angeſehene Muſiker Venedigs ermunterten ihn und redeten ihm zu, die Muſik als Lebensberuf zu wählen. Sie hatten wenigſtens ſoweit Erfolg, als Schütz, deſſen Stipendium abgelaufen war, ſich entſchloß, auf eigne Koſten noch länger in Venedig zu bleiben. Ihn lockte noch manches andre dort, als nur die Muſik. Seine reiche Natur, gepflegt und angeregt in Verhältniſſen, wie ſie günſtiger für ihn vielleicht im ganzen Deutſchland damals nicht zu finden waren, öffnete ſich jetzt zum erſten Male den vielfarbigen Erſcheinungen der großen Welt. Mit durſtigem Blicke ſog er ſie ein, ſinnend durchſchritt er die Stätten großer Begebenheiten, bedeutenden Männern ſuchte er ſich zu nähern und von ihnen zu lernen. Zu Gabrieli aber trat er in ein inniges Verhältniß bewundernder Verehrung, die dieſer mit warmer Theilnahme für den genialen Jüngling erwiderte. Noch auf dem Todtenbette gab er ſeinem Beichtvater, einem Mönch aus dem Auguſtinerkloſter zu Erfurt, wo einſt Luther geweilt hatte, den Auftrag, dem lieben Schüler, der ihm zur letzten Ruhe das Geleit gegeben hat, einen Ring aus ſeinem Nachlaſſe zum Andenken zu überreichen. Schütz vergleicht in der Zueignungsſchrift ſeiner Madrigale den Gabrieli einem goldführenden Strome, wie es im Alterthum der Tagus und Paktolus waren: reichlich habe er ihm von ſeinen geiſtigen Schätzen mitgetheilt. Als er nach 20 Jahren zum zweiten Male Venedig wiederſah, überkam ihn die Erinnerung an Gabrieli und die goldne dort verlebte Jugendzeit mit ſolcher Gewalt, daß ſelbſt aus den gezierten Phraſen der lateiniſchen Zueignung der Symphoniae sacrae [1]) uns ihr warmer Hauch entgegenſtrömt.

Nach Gabrieli's Tode verließ Schütz Venedig, nicht ohne viele Freunde dort zurückzulaſſen. Die Zeugniſſe ſtimmen darin

[1]) Werke Band V.

überein, daß er 1613 wieder in Deutschland war. Genaueres würde sich sagen lassen, wüßten wir das Datum von Gabrieli's Tod. Aber in diesem Punkte widersprechen sich die Angaben. Wenn er 1609 nach Italien ging, und quadriennio toto die Unterweisung Gabrieli's genossen haben will, müßte dieser erst 1613 gestorben sein. Auch in der autobiographischen Skizze ist 1613 das Jahr der Heimkehr, im gedruckten Lebenslauf wird dagegen 1612 als Gabrieli's Todesjahr angegeben. Vielleicht hat hier der abweichende venetianische Kalender eine Verwirrung angestiftet.

Auf der Rückfahrt muß Schütz in Weißenfels vorgesprochen und mit den Eltern über seine Zukunft Rath gepflogen haben. Diese waren nach wie vor der Ansicht, er solle die Musik nur nebenher treiben. Der Sohn schlug einen vermittelnden Weg ein: er suchte die Bücher wieder hervor, das juristische Studium fortzusetzen, stellte sich zugleich aber dem Landgrafen in Cassel zur Verfügung. Dieser übertrug ihm vorläufig, mit einem Gehalt von 200 Thalern, das Amt des Hoforganisten, als der er in der Schloßkirche zu spielen und nach damaliger Sitte auch die Aufführungen der Capelle zu accompagniren hatte. Daß er aber höheres mit ihm beabsichtigte, wurde offenbar, als er ihn 1616 zum Hofmeister seiner heranwachsenden Kinder, Anfang 1619 zum Capellmeister an Stelle des kurz vorher verstorbenen Georg Otto bestimmte. Seine Pläne kamen nicht zur Verwirklichung. Von Weißenfels aus war die Kunde von Schützens Künstlerthum nach Dresden gedrungen. Er selbst vermuthet, es sei durch den Kammerrath v. Wolfersdorff, Hauptmann zu Weißenfels, oder den Hofmarschall, Geheimen Rath v. Loß geschehen. Die kursächsische Hofcapelle ermangelte damals einer frischen führenden Kraft. Der Capellmeister Rogier Michael war alt und leistungsunfähig, der Kurfürst Johann Georg aber liebte es, die Feste seines Hofes durch die Kunst verschönt zu sehen und hörte auch sonst in der Kirche und bei Tafel gern gute Musik. Schon hatte der wolfenbüttelsche Capellmeister Michael Praetorius

mehrfach aushelfen müſſen. Als nun im September 1614 die Taufe des Herzogs Auguſt, des zweiten Sohnes Johann Georgs, der ſpäter Adminiſtrator des Erzſtifts Magdeburg und Begründer der Linie Sachſen-Weißenfels wurde, mit großem Aufwande gefeiert werden ſollte, erbat ſich der Kurfürſt vom Landgrafen den Schütz, dabei mit ſeinem Muſiktalente „aufzuwarten". Es geſchah dies in Gemeinſchaft mit Michael Praetorius; dieſer componirte die Muſik für die kirchliche Feier, Schütz wird für die Tafelmuſik in Anſpruch genommen worden ſein. Bei dieſer Veranlaſſung wurde die Bedeutſamkeit und das Gewicht ſeiner Perſönlichkeit ſofort voll empfunden. Der Kurfürſt wünſchte ihn an ſeinen Hof zu feſſeln, und nun entſpann ſich eine Jahre hindurch fortgeführte Correſpondenz zwiſchen Sachſen und Heſſen, deren keines auf den Mann verzichten wollte. Zunächſt erbat der Kurfürſt im April 1615 ſich den Schütz, der im October 1614 nach Caſſel zurückgekehrt war, für ein paar Jahre, bis andre geeignete Kräfte zur Hebung der Capelle herangebildet ſeien. Er wurde im Auguſt für zwei Jahre nach Dresden beurlaubt, ſollte aber vorkommenden Falls mit ſeiner Kunſt auch dem landgräflichen Hofe zu Dienſten ſtehen. Ende 1616 aber verlangte ihn Moritz ſchon zurück, da er ihn zum Prinzenerzieher machen wolle. Johann Georg antwortete darauf mit dem Begehren, jener möge ihm den Künſtler gänzlich abtreten. Zögernd und mit ſichtlicher Ueberwindung entſchließt ſich Moritz hierzu, nachdem er die Verſicherung erhalten hat, es ſolle Schütz nicht gehindert werden, ſich gelegentlich auch ferner noch dem Landgrafen mit ſeiner Kunſt willfährig zu erweiſen. Moritz ſuchte aus politiſchen Gründen ſich mit Kurſachſen gut zu ſtellen; dies und die Erwägung, daß Schütz in gewiſſem Sinne des Kurfürſten Unterthan ſei — die Herren von Reuß waren Kurſachſen lehnspflichtig — mochte ihm den Entſchluß erleichtern. Schütz reiſte nun im Februar 1617 nach Caſſel zurück, ſeine Angelegenheiten dort zu ordnen und endgültig nach Dresden zur Uebernahme des Capellmeiſteramtes überzuſiedeln. Wie ſchmerz-

lich aber Moritz den Pflegling vermißte, dem er beim Abschied unter warmen Worten sein Bildniß mit einer Kette schenkte, geht daraus hervor, daß er im Januar 1619 nach Georg Otto's Tode noch einen letzten Versuch machte, ihn zurückzugewinnen. Begreiflicherweise schlug der Versuch fehl, und die Schütz zugedachte Stelle erhielt nunmehr Christoph Cornett.

Schütz aber trat auf den Platz, auf dem bis ans Ende seines langen Lebens zu bleiben ihm bestimmt war. Nicht weniger als 55 Jahre hat er der kurfürstlichen Musik als oberster Leiter vorgestanden. In drei Abschnitte gliedert sich dem überschauenden Blicke diese Zeit. Der erste reicht bis zum Jahre 1633. In ihm entfaltete sich der jugendliche Meister zur vollen Kraft, sah er die unmittelbarsten Wirkungen seines Strebens, lächelte ihm am holdesten das Glück. Die Fähigkeit zu organisiren, zu lehren und zu leiten war ihm angeboren. Ohne vorhergegangene praktische Erfahrung, deren doch die wenigsten bei solchen Dingen entrathen können, gelang es ihm in wenigen Jahren, die kursächsische Capelle zu einer der besten und angesehensten Deutschlands zu machen[1]). Das geistige Niveau des Hofes zu Dresden stand freilich unvergleichlich viel tiefer als dasjenige, welches er von Cassel her gewohnt sein mußte. Aber Johann Georg kargte nicht mit den Mitteln, ließ seinen Capellmeister gewähren und freute sich, Ehre mit ihm einzulegen. Die regelmäßige Beschäftigung der Capelle war eine doppelte: für die Kirche und für die Kammer. Unter letzterer ist in jener Zeit an den deutschen Höfen fast ausschließlich die Tafelmusik zu verstehen. Wir sträuben uns gegen die Vorstellung, den ästhetischen Genuß im Dienste des sinnlichen zu sehen; aber es war so. Und zwar

---

[1]) Michael Altenburg sagt im Vorwort des ersten Theils seiner „Newen vnd zierlichen Intraden mit sechs Stimmen" (Erfurt, 1620): „Denn von Chur- und fürstlichen Musiken wil ich jetzunder nicht sagen, denn dieselben von Tag zu Tage immer je höher steigen, wie solches die herrlichen Opera der fürtrefflichen vnd hochbegabten Musicorum Praetorij, Schützen und anderer mehr genugsam bezeugen."

wurde bei Tafel keineswegs nur mit Instrumenten musicirt, sondern auch gesungen, und nicht nur Weltliches, sondern auch Geistliches. Ab und zu müssen jedoch in den fürstlichen Gemächern auch erbauliche Versammlungen mit Musik (der eigentliche Nährboden für das Oratorium) stattgefunden haben; man wüßte sich sonst den Titel von Schütz' „Auferstehungs-Historie" nicht zu erklären [1]). Außerordentliche Veranlassungen zu Musikaufführungen gaben die am Hofe gefeierten Tauf- und Hochzeitsfeste, oder der Besuch fremder Fürstlichkeiten; für solche Zwecke wurde auch wohl einmal eine theatralische Vorstellung gewählt, ein ständiges Opernhaus besaß der Hof damals noch nicht. Außerdem aber liebte es Johann Georg, wenn er außerhalb des Landes zu politischen Zwecken erschien, seine Capelle mit sich zu führen, und solche Gelegenheiten werden es nicht zum wenigsten gewesen sein, was ihren Ruhm verbreitete. Von den Kindern Johann Georgs waren es nur die beiden ältesten, deren Tauffeierlichkeiten Schütz durch seine Kunst nicht verschönern half; Hochzeitsmusiken hat er für sämmtliche zehn geschrieben. Eine solche ist die vielgenannte Oper „Daphne". Sie kam Freitag den 13. April 1627 zu Torgau zur Aufführung, nachdem am 1. April des Kurfürsten älteste Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt Hochzeit gemacht hatte [2]). Opitz hatte nach Ottavio Rinuccini's Muster den Text gedichtet, Schützens Musik ist verloren gegangen. Seine reiche Bildung gestattete ihm übrigens, in solchen Fällen nicht nur als Componist, sondern auch selbst als Dichter aufzutreten. Als am 25. Juli 1617 Kaiser Matthias mit dem böhmischen König Ferdinand und dem Erzherzog Maximilian zum Besuch in Dresden eintraf, hatte er mehrere lateinische und deutsche Begrüßungsgedichte seiner Erfindung drucken lassen, die er dann, mit eigner

[1]) „In Fürstlichen Capellen oder Zimmern vmb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen." Werke Band I.

[2]) Dr. Otto Taubert, Zweiter Nachtrag zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1890.

Musik versehen, gewiß auch aufgeführt hat. Eines derselben hat die Form des Wechselgesprächs und läßt Apollo und die neun Musen auftreten; es würde dies die früheste dramatische Composition Schützens sein, von der wir wissen, die Musik selbst ist auch hier nicht mehr erhalten[1]).

Nach der Schlacht am Weißen Berge hatten allein die schlesischen Stände gezögert, sich dem Kaiser Ferdinand zu unterwerfen. Es gelang der Vermittlung Johann Georgs und seiner Räthe, sie zum Aufgeben des Widerstandes zu bewegen. Amnestie wurde zugesagt, und der Dresdener Accord vollendete am 18. Februar 1621 den Vertrag. Nun blieb nur der Act erneuter Huldigung übrig. Johann Georg vollzog ihn im Namen des Kaisers: mit einem Gefolge von 855 Personen mit 878 Pferden brach er am 5. October von Dresden auf und traf am 14. in Breslau ein. Schütz war mit 16 Mitgliedern der Capelle im Gefolge. Er hatte ein dreichöriges Stück componirt, das bei der Huldigung zur Aufführung kam und erhalten ist. Die Huldigung fand am 3. November statt[2]). Aus dem Titel kann vermuthet werden, daß er auch den Text verfaßt hat: in tadellosen, freilich stark rhetorischen lateinischen Distichen preist er den kurfürstlichen Friedebringer, fordert Schlesien auf, sich seines Geschicks zu freuen und ihm seine Gelübde zu weihen. Schütz ließ das Werk in Breslau drucken und widmete es den schlesischen Fürsten und Ständen. Solcher Compositionen, die man politische nennen kann, besitzen wir von ihm noch mehrere. Auch zum Kurfürstencollegtag in Mühlhausen (4. October bis 5. November 1627) ist er und eine Auswahl der Capelle in „2 Kutschen und einem Rüstwagen vor die Instrument und ander Bagage" mitgezogen[3]). Das

[1]) Ein Exemplar auf der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In dem Heft stehen auch Gedichte anderer sächsischer Localpoeten. Schützens Arbeiten finden sich unter Nr. VIII.

[2]) Acten des Staatsarchivs zu Dresden. Gretschel, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates. Band II. Leipzig, Orthaus. 1847. S. 215. Die Composition: Werke, Band XV, Nr. 1.

[3]) Acten des Staatsarchivs. Werke Band XV, Nr. 2.

„Da pacem, Domine“ seiner Composition, das er hier musicirte, offenbart aufs greifbarste die bahnbrechende Kraft des Meisters. Ein drittes Chorstück: „Teutoniam dudum belli atra pericla molestant“ bezieht sich wahrscheinlich ebenfalls auf die Huldigungsfeier von 1621 [1]). Auch beim Convent der protestantischen Fürsten und Stände, der vom 10. Februar bis zum 2. April 1631 in Leipzig gehalten wurde, war Schütz mit der Capelle anwesend, ohne daß sich nachweisen ließe, was er für diesen Zweck componirte.

Unter den Besuchen an fremden Fürstenhöfen ist als auszeichnend und folgenreich für Schütz zunächst ein solcher in Bayreuth zu erwähnen. Er hat im Sommer 1619 stattgefunden. Zum ersten Male, soviel wir wissen, traf Schütz hier mit dem Fürsten zusammen, dem er von Geburt als Landeskind zugehörte: Heinrich Reuß Postumus [2]). Samuel Scheidt, der nebst Michael Praetorius ebenfalls anwesend war, hat die Begegnung erzählt. Sie musicirten im Schloß vor einem Kreise von Fürsten und Adligen, und hier zeigte der reußische Herr ein so hohes Interesse und Verständniß für die Musik, eine so liebenswürdige persönliche Betheiligung an dem Auftreten und den Leistungen des Gesangchors, daß er — sagt Scheidt — wie ein Obercapellmeister aller Musiker erschien [3]). In der Folgezeit stand Schütz bei ihm in besonderer Gunst, seine Compositionen wurden von ihm

---

[1]) Werke Band XV, Nr. 3.

[2]) Die Reise des Heinrich Reuß nach Bayreuth dauerte vom 12. August bis zum 3. September. In den Acten des Fürstlichen Hausarchivs zu Schleiz findet sich in der Kostenberechnung folgende Stelle: „1 fl. 16 gr. — an einem ganzen Neuen Reusischen Reichsthaler dem alten Schützen von Weissenfelss.“ Es scheint darnach, daß Heinrich Schützens alter Vater die Reise mitgemacht hat.

[3]) S. Vorrede zu Scheidts Concertus Sacri (Hamburg, 1622). Sie ist größtentheils abgedruckt bei Carl Israël, Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. Frankfurt, 1872. S. 72—73. Auch Burkhard Großmann rühmt in der Vorrede der 1623 von ihm herausgegebenen Compositionen des 116. Psalms die Liebe des Reuß Postumus zu den Werken des Friedens und sein Musikverständniß (Werke Band XII, Vorwort S. V).

vor andern hochgeschätzt und an Huldbeweisen ließ er es nicht fehlen. Als Johann Georg ihn am 17. Aug. 1627 auf Schloß Osterstein bei Gera besuchte, ist Schütz zweifellos im Gefolge gewesen. Das schönste Denkmal seines Verhältnisses zu dem bedeutenden Fürsten, dessen Vorzüge ihm durch den Vergleich mit Johann Georg nur um so heller erscheinen mußten, hat er ihm nach seinem Tode (3. December 1635) gesetzt. Heinrich Postumus hatte sich, als er sein Ende nahe fühlte, in der Stille einen Sarg anfertigen lassen, der auf dem Deckel und an den Seiten mit denjenigen Bibelsprüchen und Liedstrophen bedeckt war, welche der fromme Mann besonders liebte. Schütz faßte sie alle als Text zu einer Chorcomposition zusammen, der er die Form einer deutschen Messe gab. Die Psalmworte: „Herr, wenn ich nur Dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde", die Heinrich als Text seiner Leichenpredigt, und die Worte Simeon's: „Herr, nun läßest Du Deinen Diener in Friede fahren", die er zum Grabgesang bestimmt hatte, verwendete Schütz ebenfalls zu zwei achtstimmigen Chorgesängen. Mit dem letzten verband er aus eigner Bewegung ein „Selig sind die Todten", das, von hohen Stimmen vorgetragen, den Gesang der Engel versinnlichen sollte, die den aufschwebenden seligen Geist empfangen. Am 4. Februar 1636, dem Tage der Beisetzung, brachte er diese tief in den Duft der Poesie getauchten „Musikalischen Exequien" in Gera zur Aufführung. Keinem deutschen Fürsten ist von einem großen Componisten jemals solch' ein deutsches Requiem gesungen worden [1]).

Wenngleich Schütz am Hofe zu Cassel seit 1617 kein Amt mehr bekleidete, so fühlte er sich doch dem Landgrafen Moritz viel zu tief verpflichtet, als daß er ihn nicht die Früchte seiner Kunst hätte genießen lassen so oft er konnte und willkommen zu sein glaubte. Dies bezeugen die zahlreichen handschriftlichen, zum Theil autographen Compositionen, welche die ständische

[1]) Werke Band XII, S. 58—111.

Landesbibliothek zu Cassel noch heute aufbewahrt. Manche von diesen dürften freilich wohl schon zwischen 1613 und 1615 entstanden sein, da er die aus Italien heimgebrachten Keime pflegend, still in Cassel arbeitete und die Zeit erwartete, wo er als Componist mit einem gewichtigen Werke hervortreten könnte. Viele der mehrchörigen, mit instrumentalen und vocalen Füllstimmen im Geiste Gabrieli's prächtig ausgestatteten Compositionen mögen hier noch geschaffen sein. Dagegen hat er sich in jener Art der concerthaften Composition, durch die er recht eigentlich den deutschen Musikstil seines Jahrhunderts bestimmte, in diesen frühen Jahren wohl noch nicht versucht. Was derartiges in Cassel vorhanden ist, wird er von Dresden aus überschickt haben, doch schwerlich später als 1632, da mit dem Tode des Landgrafen die Bande sich lockerten, oder gar lösten, die ihn an den hessischen Hof knüpften. Nicht wenige der Concerte, die er zwischen 1636 und 1650 im Druck erscheinen ließ, finden sich hier in abweichender und zwar älterer Gestalt, was zu dem Schlusse nöthigt, daß zwischen ihrer ersten Conception und der Herausgabe eine Reihe von Jahren verstrich. Auch seine bedeutsame Composition der Sieben Worte Christi am Kreuz, die einzig in einer Casseler Handschrift überliefert ist, möchte aus obigem Grunde, dem sich stilistische Gründe gesellen, noch in die zwanziger Jahre zu setzen sein. Aeußere Zeichen direkter Bestimmung für Cassel sind nur an zwei Werken wahrnehmbar, einer mächtigen vierchörigen Composition über den Hymnus Veni, sancte Spiritus und einem Concert „Herr, nun läſſest Du Deinen Diener in Friede fahren", das dem Capellmeister Cornett gewidmet ist[1]).

Das Meisterwerk aber, mit dem er sich im deutschen Vaterlande würdig einführen wollte, ließ er unter dem 1. Juni 1619 im Selbstverlage ausgehen. Es war nicht das Erste, was er

---

[1]) Werke Band VII, Nr. 12. Der Hymnus Veni, sancte Spiritus Band XIV, N. 2., die „Sieben Worte" Band I, S. 145 ff.

in Deutschland drucken ließ: schon 1618 hatte er zwei mehrchörige Hochzeitsgesänge mit Instrumenten veröffentlicht. Aber sie waren als Gelegenheitscompositionen für einen kleinen Kreis bestimmt gewesen. Mit den „Psalmen David's sampt etlichen Moteten und Concerten" wendete er sich an die Welt. Dem äußeren Umfange nach bilden diese 26 mehrchörigen Compositionen, bei denen die Zahl der zusammenwirkenden Stimmen bis auf 21 steigt, das größte Werk, das Schütz je herausgegeben hat. Der Inhalt bietet das Höchste dar, was zu leisten er sich damals im Stande fühlte. Eine prächtige Ausstattung sollte den gewichtigen Eindruck der Erscheinung erhöhen. Nicht weniger als neun lateinische Lobgedichte sind beigegeben. Entsprach dies auch einer, wie uns dünkt, unfeinen Sitte der Zeit, die für dergleichen Dinge einen Haufen von Phrasen stets im Vorrath hatte, so bleibt nach Abzug alles Conventionellen in jenen Gedichten immer noch ein Rest übrig, der uns die zwingende Gewalt ahnen läßt, mit welcher der geniale Künstler sich die Geister seiner Umgebung unterworfen haben muß. Den Psalmen folgte 1623 die „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi", nach dieser kamen 1625 die „Cantiones sacrae", 40 vierstimmige Gesänge, die der Componist dem Fürsten Johann Ulrich v. Eggenberg widmete, dem er 1617 beim Kaiserbesuch bekannt und werth geworden war. Von ihrem Erscheinen nimmt Schützens Ruhm seinen eigentlichen Anfang, der nun stetig wuchs, sodaß er, wie ein Musiker gegen Ende des Jahrhunderts schrieb, um 1650 „für den allerbesten teutschen Componisten gehalten worden" ist[1]).

Neben dem reichen künstlerischen Erntefeld dieses Lebensabschnittes blühte ihm auch das menschliche Glück der Liebe und Freundschaft. Es ist ein rührender und für Schütz bezeichnender

[1]) Wolfgang Caspar Printz, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden, 1690. S. 136.

Zug, daß das Datum, mit dem er die Vorrede seines großen Psalmenwerkes unterzeichnet, zugleich das seiner Hochzeit ist. Am 1. Juni 1619 vermählte er sich mit Magdalene Wildeck, der Tochter eines kurfürstlichen Beamten, des Land- und Trank-Steuer-Buchhalters Christian Wildeck zu Dresden. Sie scheint der Augapfel der Eltern gewesen zu sein, denn, wie der Kurfürst an Landgraf Moritz nicht ohne Behagen schreibt, Schütz erhielt sie von ihnen nur gegen die Verpflichtung, daß er Dresden nicht verlassen wolle. In dem Hochzeitsgedichte Konrad Bayers ist von den Madrigalen die Rede, die sie ihm dichten helfen werde; sie mag also nicht ohne Kunstbegabung gewesen sein[1]). Zwei Töchter, Anna Justina und Euphrosina, gingen aus dieser Ehe hervor. Nur wenige Monate nach seinem eignen Hochzeitstage, am 9. August, trat auch sein Lieblingsbruder Georg in die Ehe, der sich als Rechtsgelehrter in Leipzig niedergelassen hatte und die nächste Veranlassung sein mochte, daß auch Heinrich in den Juristenkreisen Leipzigs und Dresdens manchen genaueren Freund besaß. Jetzt componirte dieser ihm zum Hochzeitsfeste den 133. Psalm: „Siehe, wie fein und lieblich ist's, daß Brüder einträchtig bei einander wohnen." Die Wahl dieses Textes, die, ohne der hochzeitlichen Bestimmung der Composition zu achten, nur das innige Zusammenleben der Brüder betont, beleuchtet ebenso zart wie deutlich das Verhältniß, in dem sie zu einander standen. Auf dem Titel des Werkes, das Schütz zu Ehren des Bruders drucken ließ, finden sich einige lateinische Distichen seiner Feder, in denen er der eben ausgegebenen Psalmen gedenkt: mit ihnen habe er sich an das Volk der Deutschen gewendet, dieses Stück gehöre dem treuen Bruder ganz allein. Zwei Charaktergrundzüge Schützens treten uns in diesem Gedicht vor Augen. Er hat den Bruder lange überlebt. 13 Jahre nach seinem Tode, 31 Jahre nach der Entstehung des Psalms

[1]) Conrad Bavarus, Ode zu hochzeitl. Ehrenfrewden Heinrich Schützens und der Jungfrawen Magdalena Wildecke. Dresden, 1619. Ein Exemplar auf der Königl. öffentlichen Bibliothek daselbst.

nahm er dieſen erinnerungsvoll in den dritten Theil ſeiner Symphoniae sacrae auf[1]).

Das Jahr 1625 wurde ein Wendepunkt in doppeltem Sinne. Mit den Cantiones sacrae, deren Vorrede den 1. Januar als Datum trägt, lenkte Schütz in die Bahn des Ruhmes ein. Der Stern ſeines Familienglücks aber begann alsbald zu ſinken. Anna Maria Wildeck, eine Schweſter ſeiner Gattin, war als Braut am 15. Auguſt unerwartet und plötzlich geſtorben. Ein Zeichen der Innigkeit, mit welcher Schütz Freud und Leid der ihm Naheſtehenden theilte, iſt es wieder, daß er dem Andenken der Geſchiedenen eine ſchöne Compoſition über das Kirchenlied „Ich hab' mein Sach' Gott heimgeſtellt" widmete und alsbald in Druck erſcheinen ließ[2]). Aria de vitae fugacitate hatte er ſie überſchrieben. Wie flüchtig das Leben ſei, ſollte er aber ſogleich noch in viel herberer Weiſe erfahren. Schon am 6. September ſtarb ſeine Gattin der bräutlichen Schweſter nach. Sechs Jahre nur hat das Glück ihrer Vereinigung gedauert. Die übrigen 47 Jahre hat Schütz allein durchlebt, in erſchütterndem Gegenſatze zu der wachſenden Verehrung der ihn wie Kinder umgebenden deutſchen Kunſtgenoſſen, in ſeiner Familie ebenſo raſch faſt ganz und gar vereinſamend. Während der Zeit tiefer Trauer, die dem Tode der Lebensgefährtin folgte, nahm er das Pſalmbuch Cornelius Beckers zur Hand. Schon früher hatte er aus dieſem Gegenſtück zum Lobwaſſerſchen Pſalter, der an dem ſtreng lutheriſchen Hofe nicht wohlgelitten war, einige Stücke componirt. Als Capellmeiſter mußte er in der Zeit, da er einen eignen Hausſtand beſaß, ſtets mehrere Capellknaben, die bei ihm wohnten, erziehen und unterweiſen: mit ihnen pflegte er einfache muſikaliſche Morgen- und Abendandachten zu

[1]) Die ältere Faſſung des Pſalms Band XIV, Nr. 13, die ſpätere Band XI, Nr. 5.

[2]) Werke Band XII, Nr. 3. Ueberarbeitet aufgenommen in den erſten Theil der Kleinen Geiſtlichen Concerte. Leipzig 1636. (Werke Band VI, Nr. 24.)

halten. Ein tieferes Intereſſe hatte er für die Erfindung ſchlichter liedartiger Tonſätze bisher nicht gefühlt. Jetzt, da ihm jede andere Arbeit verleidet war, ſchien es ihm, Gott habe ihn von neuem über den Pſalter Beckers gerathen laſſen, damit er Troſt im Schmerze fände. So ſchuf er nach und nach zu der Mehrzahl der ſtrophenmäßig gereimten Pſalmen Melodien in vierſtimmigem Satze und ließ mit ihnen verſehen Beckers Arbeit 1628 in Druck ausgehen. Das Bild der Gattin lebt in dieſem Tonwerk fort, wie das der Schweſter in der Aria über des Lebens Flüchtigkeit; Schütz hatte gethan, was ihm Opitz in einem Troſtgedichte zurief: „Laß erſchallen deine Lieder . . . Soll ſie auf das Neue leben Und ſich ſelbſt dir wiedergeben. Gieb ihr durch dein lieblich's Singen, Was der Tod hat hingebracht“ [1]). Noch als 76jähriger Greis veranſtaltete er eine neue Ausgabe, die er dergeſtalt erweitert hatte, daß ſie nunmehr für ſämmtliche Pſalmlieder Muſik enthielt[2]).

Es ſteht gewiß im Zuſammenhang mit jenen traurigen Erlebniſſen, wenn Schütz nicht lange nachher den Plan faßte, Dresden auf einige Zeit zu verlaſſen. Nachdem er im Jahre 1627 anſcheinend wieder mit voller Kraft ſeines Amtes gewaltet hatte, kam er um Urlaub ein für eine Reiſe nach Italien. Man machte einige Schwierigkeiten, gewährte ihn aber doch. Ende Auguſt 1628 reiſte er ab und blieb über ein Jahr fort. Zunächſt zog es ihn nach Venedig; ob er auch andere Städte Italiens beſucht hat, wiſſen wir nicht. Die Fortſchritte des neuen Muſikſtiles, welcher ſich an die Namen Viadana, Monteverdi, Grandi knüpft, konnten ihm auch von Deutſchland aus nicht verborgen geblieben ſein. Da ſeine eigne Kunſt in die italieniſche tief eingewurzelt war, mußte er wünſchen, jene Fortſchritte an der Quelle zu ſtudiren. Hierzu war in Venedig, wo jetzt Monteverdi die herrſchende Stellung

[1]) Martini Opitii Deutſcher Poematum Anderer Theil. Breslau, 1623. S. 417: „An H. Heinrich Schützen, auff ſeiner liebſten Frawen Abſchiedt.“

[2]) Werke Band XVI.

einnahm, die beste Gelegenheit. Hierhin hatte er seinen Dresdener Schüler Caspar Kittel dirigirt, mit dem er nun zusammentraf und der ihn auch auf der Rückreise begleitet hat. Die Eindrücke, die er in Venedig empfing, wirkten so lebhaft auf seine eigne Schöpferkraft, daß er in kurzer Zeit 20 größere Stücke componirte und als Symphoniae sacrae unter dem 1. September 1629 in Venedig bei Bartolomeo Magni herausgab. Er hat sie dem damals sechzehnjährigen Kurprinzen von Sachsen gewidmet, bei dem er ein tieferes Musikinteresse wahrzunehmen glaubte, und die Folgezeit hat bewiesen, daß er nicht im Irrthum gewesen ist. Immer bedacht, den Zuwachs eignen Vermögens auch für die Zwecke seines Amtes zu verwerthen, kehrte er mit einem werthvollen Vorrathe neu-italienischer Musik gegen Ende des Jahres 1629 in sein verödetes Dresdener Heim zurück. Der „Lebenslauf" sagt, wenn auch in andrer Beziehung, der liebe Gott habe ihm jedesmal das Glück, welches er in der Fremde erfahren, „bey seiner Zurück-Kunfft mit Traurigkeit versaltzen." Am 19. November 1630 starb ihm ein lieber Freund und Kunstgenosse, der hochbegabte Thomascantor in Leipzig, Johann Hermann Schein. Schütz hatte ihn noch in seiner letzten Krankheit besucht; da nahm ihm Schein, des nahen Todes gewiß, das Versprechen ab, die Worte des Paulus „Das ist je gewißlich wahr und ein theuer werthes Wort, daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen" in Musik zu setzen und zur Erinnerung an seinen Tod zu veröffentlichen. Der Freund hat das Versprechen treu gehalten: unter dem 9. Januar 1631 erschien die sechsstimmige Motette zu Dresden im Druck. Als Schütz 17 Jahre später eine große Motettensammlung herausgab und dem Rath der Stadt Leipzig für deren Thomanerchor widmete, hatte er die Parentationsmotette auf den verstorbenen Thomascantor der Sammlung einverleibt[1]). Aber des Salzes der Traurigkeit war noch nicht genug: 1630 und 1631 starben ihm auch der Vater und

[1]) Werke Band VIII, Nr. 20. Die ursprüngliche Gestalt der Motette Band XII, Nr. 2.

Schwiegervater. Inzwiſchen hatten ſich die Wetter des Kriegs über Sachſen zuſammengezogen. Die Mittel der Hofcaſſe wollten zu regelmäßiger Soldzahlung für die Mitglieder der Capelle nicht mehr reichen, und die erſten Zeichen ihres Verfalls treten hervor. Schütz ſelbſt, der ein Jahresgehalt von 400 Gulden erhielt, hatte ſchon ſeine italieniſche Reiſe ganz aus eignen Mitteln beſtreiten müſſen, und im Jahre 1630 ſchuldete ihm die kurfürſtliche Rentkammer nicht weniger als 500 Gulden, die er während der folgenden Jahre nur langſam in Abſchlagsſummen nachgezahlt erhielt. So ging ihm der erſte Abſchnitt ſeines Dresdener Lebens nach ſonnigen, reichgeſegneten Jahren trüb, unter Sorgen und mit zerſtörten Hoffnungen zu Ende.

Wie der dreißigjährige Krieg allmählich alle geordneten Verhältniſſe aus den Fugen trieb, das ſpiegelt ſich auch in Schützens Leben zwiſchen 1633 und 1650 deutlich ab. Er war Hofcapellmeiſter zu Dresden, aber der Schwerpunkt ſeiner Thätigkeit lag an andern zum Theil außerdeutſchen Stätten, wo man die Kunſt beſſer in Ehren hielt. So lange die Unterhaltung der Capelle dem Kurfürſten keine Sorge machte, vergnügte er ſich an ihren Leiſtungen und dem Lob, das er ihretwegen erntete. Als die Jahre der Bedrängniß kamen, ließ er ſie rückſichtslos verfallen und die Mitglieder, ſoweit ſie ihm nicht davon liefen, in Hunger und Elend verkommen. Vergebens ſtrengte Schütz ſich an, den Ruin aufzuhalten und den Jammer unter den Capelliſten ſelbſt durch Unterſtützungen aus eigner Taſche zu lindern. 1639 war ihre Zahl, die in guten Zeiten 36 betragen hatte, auf 10 geſunken, eine nur halbwegs befriedigende Figuralmuſik konnte gar nicht mehr gemacht werden. Die Capelle hätte ſich vollſtändig aufgelöſt, wäre es Schütz, deſſen organiſatoriſcher Weitblick ſich auch in dieſen kritiſchen Zeiten bewährte, nicht 1641 gelungen, wenigſtens das Capellknabeninſtitut auf etwas erweiterter Grundlage ſicher zu ſtellen. Er wollte mit dieſer Einrichtung, wie er ſelbſt ſagt, nur einen Samen der Muſik ausſtreuen, der für beſſere Zeiten aufgehen ſollte. Wie einem Manne von ſeinen

Eigenschaften unter den kläglichen Trümmern des einst so glänzenden Baues zu Muthe sein mußte, ist leicht vorzustellen. Aber wie er hier seine Hoffnung auf das nachwachsende Geschlecht setzte, so that er es auch beim Kurprinzen. Er hatte dessen musikalischen Neigungen stets seine Theilnahme bewiesen und ihn vielleicht selbst in der Composition unterrichtet. Eine neue dramatische Arbeit seiner Feder war bei des Kurprinzen Vermählungsfeier am 20. November 1638 zur Aufführung gekommen: Orpheus und Eurydike, ein sogenanntes Ballet, gedichtet von August Buchner, dessen Musik aber, ebenso wie die der beiden früher genannten dramatischen Werke, verloren gegangen ist[1]). Da der Kurprinz nun einen eignen Hausstand führte, unternahm er mit Schützens Beihülfe die Einrichtung einer eignen Capelle. Obgleich auch er sich oft in Geldnoth befand und 1649 sogar zur Verpfändung seiner Pretiosen, seines Gold- und Silbergeschirrs schreiten mußte, hatte die Capelle doch Bestand, kam sogar zu einer gewissen Höhe, und leistete wenigstens besseres als die kurfürstliche.

Christian II., Johann Georgs I. älterer Bruder, dem dieser in der Regierung nachfolgte, war mit Hedwig, einer dänischen Prinzessin vermählt gewesen. Schütz hatte der liebenswürdigen Fürstin unter dem 6. September 1627 seine Compositionen der Beckerschen Psalmen zugeeignet. Sie dürfte es gewesen sein, durch welche zuerst die Aufmerksamkeit des dänischen Königshauses auf Schütz gelenkt wurde. Der Kronpinz Christian über-

[1]) Die Dichtung Buchners, mit dem Schütz schon 1626 in brieflichem Verkehr stand, ist neu gedruckt im „Weimarischen Jahrbuch" II, S. 13 ff. Buchner stützt sich weder auf Rinuccini's „Euridice" noch auf Striggio's „Orfeo", sondern hat den Gegenstand ganz selbständig behandelt. — Die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen in Dresden enthält auch ein „Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung derer VII Planeten Auf Ihr. Chur.-Fürstl. Durchl. zu Sachs. groſſen Theatro gehalten den 3. Febr. Anno 1678." Ein Zettel mit der Rollenvertheilung liegt bei, der, wie Fürstenau vermuthete, von Schütz selbst geschrieben ist; dann müßte das Werk schon früher componirt und aufgeführt worden sein. Ich glaube aber an Schützens Urheberschaft nicht.

raſchte ihn mit der Einladung, für einige Zeit Dresden mit Kopenhagen zu vertauſchen. Schon länger hatte ſich Schütz mit dem Gedanken getragen, dem Kriegsgetümmel zu entweichen und Dresden zu verlaſſen, wo ihm nichts mehr Freude machte, er ſich entbehrlich und überflüſſig fühlte. Auch in ſeiner Kunſt konnte er, wie die Dinge lagen, hier nur zurückkommen und war doch in den Jahren der beſten Kraft und verlangend, ſie als Componiſt zu bethätigen. Er plante, ſich nach Niederſachſen zu begeben, doch erfahren wir nicht, welcher Ort ihm beſonders im Sinne lag. Mehrfache Urlaubsgeſuche hatte der Kurfürſt unberückſichtigt gelaſſen. Da nun aber der Kronprinz von Dänemark, ſein beſtimmter Schwiegerſohn, Intereſſe an Schütz zeigte, wurde dieſem auf eine Eingabe vom 9. Februar 1633 ſein Wunſch endlich erfüllt. Er hatte nicht verſäumt zu bemerken, daß er auf jede Geldunterſtützung, ſelbſt die Auszahlung ſeines wieder rückſtändig gebliebenen Gehaltes verzichte; ganz beſcheiden und mit jenem milden Humor, der ihm eigen war, hatte er nur gebeten, daß, wenn überhaupt während ſeiner Abweſenheit Zahlungen an die Capelle erfolgen ſollten, man ihn nicht vergeſſen möge. Doch kann er früheſtens im Juli Dresden verlaſſen haben. Ein paar Monate hielt er ſich in Hamburg auf und weilte vielleicht vorher noch am Hofe des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güſtrow, da er 1637 einmal gegen ſeinen Kurfürſten verlauten läßt, er habe nicht nur vom däniſchen Kronprinzen, ſondern auch anderwärts noch Einkünfte zu erwarten, und da 1640 der Herzog Adolf Friedrich desſelben mecklenburgiſchen Fürſtenhauſes den Schütz-Beckerſchen Pſalter aus eigenen Mitteln neudrucken ließ. Im November ſetzte er von Hamburg aus die Reiſe nordwärts fort, war 14 Tage lang, wie es ſcheint, in Haderslevhus, wo ſich Kronprinz Chriſtian vorübergehend befand, und brach am 6. December nach Kopenhagen auf. Schon am 10. December wurde er zum Königl. däniſchen Capellmeiſter ernannt mit einem Jahresgehalt von 800 Reichsthalern, und am 18. Dec. gibt König Chriſtian IV. dieſe Anſtellung bekannt;

es war also nicht auf eine oberflächliche Berührung, sondern auf die Herstellung eines dauernden Verhältnisses abgesehen. Die bevorstehende Vermählung des Kronprinzen mit Johann Georgs jüngster Tochter und die hierfür in Aussicht genommenen Festlichkeiten mögen diesen Entschluß bewirkt haben. Schütz wurde mit umfassenden Vollmachten behufs Schulung der Musiker ausgestattet und mit Auszeichnung behandelt. Seine Wohnung hatte er in der Stadt, die Uebungen aber wurden auf Schloß Croneburg, neben dem Gemache des Königs abgehalten. Ein halbes Jahr vor der im October 1634 gefeierten Hochzeit begannen schon die Vorbereitungen zu den Aufführungen; für Schauspiel (zwei Komödien von Joh. Lauremberg), Ballet und Maskenball hatte Schütz mit Musik zu sorgen. Bei ihm befand sich sein Schüler und Neffe Heinrich Albert aus Königsberg; ihm war vergönnt, sich an den Festcompositionen mit einer von Michael Behm gedichteten Aria auf den Einzug der sächsischen Prinzessin in Kopenhagen (30. September 1634) zu betheiligen [1]). Nach dem Feste blieb Schütz noch 7 Monate am dänischen Hofe, dessen Gunst er in hohem Grade erworben hatte. Bei seinem Abschiede am 4. Mai 1635 beschenkte ihn der König mit einem Bildniß (das doch wohl des Königs eignes gewesen sein wird), mit einer goldenen Kette im Werthe von 100 Thalern und einer Summe von 200 Thalern; er gab ihm auch „ein Grußbrieflein" an den Kurfürsten mit, des Inhalts, daß er seinen „besonders lieben" Heinrich Schütz gern noch länger behalten hätte, und wenn der Kurfürst ihn entbehren könne, möge er ihn bald wieder beurlauben, damit er die Einrichtung der Musik am dänischen Hofe vollends zu Stande bringe. Ein Brief des Kronprinzen, der die „höchstrühmlichen Dienste" Schützens hervorhob, folgte unter dem 25. Mai nach. Der Meister selbst, dem am 10. Mai sein

[1]) Alberts Aufenthalt in Kopenhagen ist seinem Biographen L. H. Fischer (s. Gedichte des Königsberger Dichterkreises. Halle, Niemeyer. 1883. S. III. ff.) unbemerkt geblieben. Die Composition findet sich mit anderem Text als Nr. 8 des fünften Theils seiner „Arien". Königsberg, 1642.

Monatsgehalt zum letzten Male ausgezahlt worden, war mit einem vom 25. Mai datirten Passe in der sicheren Erwartung baldiger Wiederkehr geschieden.

Nach der Herausgabe der „Symphoniae sacrae“ in Venedig hatte Schütz eifrig fortgefahren, die Form des concerthaften Sologesanges, die er damals in Italien kennen gelernt hatte, für seine eigene Kunst zu verwerthen, wie er denn auch später noch bemüht war, bedeutende musikalische Neuheiten von dorther sich zu verschaffen[1]). Eine Anzahl größerer Gesangscompositionen war entstanden, die er mit nach Kopenhagen genommen und nebst solchen, die er etwa dort hinzucomponirte, auch in Kopenhagen gelassen hatte. Wußte er doch, daß in Dresden für solche Musik jetzt keine Verwendung sei. Man wird seine Mitwirkung zur Feier des Prager Friedens (Juni 1635) in Anspruch genommen haben. Im Uebrigen fand er Muße, eine Reihe kleinerer Stücke zu schreiben, die er, weil für Größeres jetzt kein Verleger zu finden war, unter dem 29. September 1636 gleichsam als Vorboten aussandte. „Kleine geistliche Concerte“ nannte er sie. Ihre schäbige Ausstattung durch den Verleger Große in Leipzig ist auch ein Zeichen der Zeit. Am Schlusse dieser Sammlung steht jene „Aria de vitae fugacitate“ von 1625, nach der gereifteren Einsicht des Componisten umgestaltet. Im Stil hebt sie sich dennoch von den andern Stücken ab. Schütz mochte das Werkchen, das als schwachlebiger Einzeldruck nur in weniger Hände gelangt war, nicht haben untergehen lassen wollen. Sich des Inhalts zu erinnern, hatte er Grund genug: 1635 war seine Mutter, 1636 die Mutter seiner früh dahin gegangenen Gattin gestorben. In diese Zeit fällt auch die Composition der „Musikalischen Exequien“ für Heinrich Reuß Postumus.

[1]) Nächst der venezianischen scheint ihn besonders die neapolitanische Musik interessirt zu haben. Im Jahre 1632 sucht er durch die Vermittlung Philipp Hainhöfers in Augsburg dergleichen zu erhalten; s. seinen Brief an diesen bei La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. 1. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886. S. 70 ff.

Die zweite Reise nach Kopenhagen kann nicht vor dem Frühjahr 1637 vor sich gegangen sein, da Schütz erst unter dem 1. Februar nachsucht, ihn wieder dorthin zu entlassen. Aus seiner Sehnsucht, fortzukommen, wird er wohl auch gegen Andere kein Hehl gemacht haben; er fühlte sich in Dresden „fast weder Gott noch Menschen, am allerwenigsten aber sich selbst etwas nütze." Vielleicht munkelte man, er kehre überhaupt nicht zurück. Darüber beruhigte er den kurfürstlichen Herrn: er lasse seine Kinder, lasse Haus und Hof dahier und — „allerhand ziemliche Anforderung", d. h. den ihm zukommenden Gehalt, dessen Rückstand chronisch geworden war. Der Aufenthalt in Dänemark scheint dieses Mal nur ein Jahr gedauert zu haben, weil, wie der „Lebenslauf" glaubwürdig berichtet, Schütz im Jahre 1638 einer Einladung an den herzoglichen Hof zu Wolfenbüttel gefolgt ist, und wir ihn um Pfingsten 1639 in Dresden finden. Auch durch die Reisen dieser Jahre schlingen die Sterbefälle in seiner schon auf wenige Häupter zusammengeschmolzenen Verwandtschaft ihr schwarzes Band. Der treue Bruder Georg ging 1637 dahin und 1638 gar die ältere seiner beiden Töchter, Anna Justina, vielleicht in Abwesenheit des Vaters[1]). Nun war ihm nur noch ein Kind geblieben, und auch dieses sollte er im Jahre 1655 begraben. Da die Möglichkeit, seine größeren Werke drucken zu lassen, sich immer noch nicht bot, ließ er 1639 einen zweiten Theil der „Kleinen geistlichen Concerte" erscheinen. Sie sind dem Prinzen Friedrich von Dänemark gewidmet, jüngerem Bruder des Kronprinzen Christian, welcher, da dieser schon 1647 kinderlos starb, nach Christians IV. Tode den Königsthron bestieg. Auch zu Friedrich war Schütz schon bei seinem ersten Besuch in Kopenhagen in freundliche Beziehungen gekommen. Um das Jahr 1640 wurde Schütz von einer lebensgefährlichen Krankheit

[1]) Ueber den Tod der Tochter sandte Buchner an Schütz eine gedruckte Trostschrift in Prosa mit angehängtem Liede. Ich kenne nur das letztere, das Hoffmann von Fallersleben im „Weimarischen Jahrbuch" III, S. 173 f. hat abdrucken lassen.

niedergeworfen. Er kam wieder auf und verließ im März 1641 Dresden, wahrscheinlich um nach Weißenfels zu gehen, dem alten Familiensitz, wo ihm noch eine Schwester lebte, und für den er nun eine immer stärker werdende Vorliebe zeigt. Im Jahre 1642 begab er sich wieder nach Dänemark, wurde am 3. Mai von Neuem als Obercapellmeister mit seinem früheren Gehalte angestellt, und wir wissen nicht anders, als daß er von dort erst im Frühjahr 1644 wieder abreiste[1]). Bei seinem Abschiede hatte er dem Kronprinzen Christian eine umfangreiche Sammlung von Gesangscompositionen im Manuscript überreicht, die er endlich drei Jahre später als zweiten Theil der „Symphoniae sacrae" erscheinen lassen konnte, da einer seiner frühesten Schüler, der Dresdener Organist Johann Klemm, und Alexander Hering, Organist in Bautzen, den Verlag übernahmen. Das Dresdener Amt aber wünschte Schütz nach der Heimkehr aus Dänemark nicht wieder in vollem Umfang anzutreten. Zur Verrichtung des regelmäßigen Dienstes fühlte er sich nicht mehr frisch genug. Für außerordentliche Fälle und zur Führung der Oberaufsicht wollte er sich auch ferner zur Verfügung halten und gegen eine solche Vergünstigung gern auf einen Theil des ihm zustehenden Gehalts verzichten. Er sehnte sich nach Ruhe und Freiheit, um ganz der Vollendung seiner angefangenen Werke zu leben. Er war nur ein Gast im eigenen Haus, das er an einen „guten Mann" vermiethet hatte, bei dem während seiner Abwesenheit die Tochter Euphrosina lebte. Gern wäre er ganz nach Weißenfels gezogen. Im Herbst 1645 scheint dies wenigstens vom Kurfürsten für eine Weile zugestanden zu sein. Eine Einladung an den Hof Herzog Wilhelms zu Weimar, wo er vom 7. bis 13. Februar 1647 glückliche Tage verlebte[2]), lieferte ihm einen

[1]) Ueber Schütz' Reisen nach Kopenhagen und sein Wirken daselbst hat auf Grund archivalischer Forschungen neues Licht verbreitet Angul Hammerich, Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Kopenhagen, Hansen. 1892. Eine auszügliche deutsche Bearbeitung dieses Buches von Catharinus Elling in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 62 ff.

[2]) S. Werke Band XV, No. 11 und das Vorwort dazu.

neuen Beweis, wie man ihn an fremden Fürstenhöfen zu schätzen wußte. Aber von seinen Amtspflichten in Dresden wurde ihm keine erlassen. Es half ihm nichts, daß er in zahlreichen Gesuchen auf sein Alter und seine lange Dienstzeit hinwies, auf die um ihn her in die Höhe kommende junge Generation, welche seine Weise nicht mehr verstehe und geringschätze, auf die Abnahme seines Gesichts und häufigen Schwindelanfälle, auf den erbärmlichen Zustand der Capelle, der trotz aller seiner Vorschläge nicht wirksam gebessert werde. „Ich befinde es weder löblich noch christlich," schreibt er am 19. August 1651, „daß bei so löblichen großen Landen nicht 20 Musikanten können und wollen erhalten werden und lebe der unterthänigsten Hoffnung noch, Ihre Churfürstliche Durchlaucht sich eines andern besinnen werden." Die Hoffnung trog, wie immer. Auswärtige Verehrer lockten ihn, dem unwirthlichen Sachsen für immer den Rücken zu kehren. Als die Tochter Euphrosina sich am 25. Januar 1648 mit dem Juristen Christoph Pinckert zu Leipzig vermählt hatte, übersandte Christoph Kaldenbach aus Königsberg ein Gedicht, in dem er beklagt, daß Schütz den rechten verdienten Lohn seiner Kunst noch nicht erhalten habe. Warum suche er keinen andern Aufenthaltsort? Auch in Königsberg lebten kunstgesinnte Leute, mit Freuden werde man ihn empfangen, und dorthin reiche der Krieg nicht mehr[1]). Schütz äußert in diesen Jahren selbst einmal, er möchte sich „zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt irgend eine vornehme Reichs- oder Kunst-Stadt erwählen". Er ist in Dresden geblieben. Aber nicht ohne Bewegung liest man, wie der größte deutsche Componist seines Jahrhunderts im 67. Lebensjahre es zu bereuen versichert, daß er jemals die Leitung der kurfürstlichen Capelle übernommen und auf die in

[1]) Christoph Kaldenbachs Deutsche Lieder und Gedichte. Tübingen, 1683: Zweiter Theil, Buch I, Nr. 9. Das Gedicht ist auszugsweise mitgetheilt von L. H. Fischer in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. 1883, S. 31 ff. Zu der Hochzeit der Tochter sandten auch Simon Dach und Heinrich Albert glückwünschende Gedichte; s. Hermann Oesterley, Simon Dach. Stuttgart, 1876. S. 999 unter Nr. 798.

Deutschland mißkannte und geringgeschätzte Tonkunst die Kraft seines Lebens verwendet habe.

Gleichwohl gelang es ihm, das ihm unverrückt vorschwebende Ziel, seine Werke zu sammeln und herauszugeben, wenigstens zum Theil zu erreichen. 1648 erschien die „Geistliche Chormusik", eine Sammlung von 29 meistens großgestalteten Motetten. Wieder war es der treue Johann Klemm, welcher die Herausgabe übernahm. Vollreife Aehren einer reichen Lebensernte wurden hier geboten; nicht nur die Parentations-Motette auf Johann Hermann Schein ist in sorgfältiger Ueberarbeitung aufgenommen, auch die sechsstimmige Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" dürfte aus den zwanziger Jahren stammen [1]) und wohl noch manches andere. Zu der Herausgabe des dritten Theils der „Symphoniae sacrae" (1650) hatte sogar der Kurfürst selbst einen Theil der Kosten beigeschossen; Schütz dankt dafür in der Vorrede und widmet ihm, der es sonst nicht um ihn verdient hatte, dieses unvergängliche Werk. Wie viel noch im Vorrath war, ersieht man daraus, daß er die „Geistliche Chormusik" als einen ersten Theil ankündigte und auch in einem Verzeichniß von 1647 [2]) dem großen Psalmenwerke von 1619 den Vermerk „Erster Theil" beifügt, der sich auf dem Titel des Werkes selbst nicht findet. Aber die Fortsetzungen sind nicht erschienen. Die wenigen neuen Compositionen von Schütz, die späterhin noch gedruckt worden sind, haben andere herausgegeben. Er selbst war des Treibens müde geworden.

Mit dem Tode Johann Georgs I. (8. Oktober 1656), da er nun schon über 70 Jahre zählte, trat endlich für ihn die Zeit der Ruhe ein. Der neue Kurfürst entlastete ihn, der dem Hingeschiedenen noch zwei schöne Trauermotetten componirt hatte [3])

[1]) Sie ist in der ursprünglichen Fassung mitgetheilt Werke Band XIV, Anhang Nr. 2.

[2]) Werke Band VII, Vorwort S. V.

[3]) Werke Band XII, Anhang.

vom regelmäßigen Dienſt. Die jüngere Capelle wurde mit der älteren vereinigt, und die Hofmuſik nahm einen neuen Aufſchwung, an dem ſich der greiſe Meiſter aber nicht ſtark mehr betheiligte. Italieniſche Künſtler, die Johann Georg II. ſchon als Kurprinz begünſtigt hatte, fingen an in der Capelle die erſte Rolle zu ſpielen. Dem konnte Schütz, ſeinem eignen Bildungsgange zufolge, ſachlich nicht zuwider ſein. Perſönlich empfand er zuweilen ſchmerzlich die Wahrheit des Worts, daß die Jugend dem Alter gegenüber Recht hat. Auch hielt er begreiflicherweiſe mit den Veränderungen, welche die italieniſche Muſik in der Periode nach Monteverdi erfuhr, nicht mehr gleichen Schritt. Doch ſtand er zu den jüngeren italieniſchen Capellmeiſtern, die ihm beigeordnet waren, in guten Beziehungen; namentlich von Bontempi hatte er eine vortheilhafte Meinung, die dieſer durch tiefe Verehrung erwiderte; als er 1660 eine Compoſitionslehre drucken ließ, eignete er ſie dem alten Meiſter zu[1]). Die Deutſchen hingen ihm an wie einem Vater, und was er in den Zeiten bitterer Noth für ſie gethan und mit ihnen gelitten, blieb ihm bei dieſen unvergeſſen. Unter ihnen zählte er begabte Schüler, deren hervorragendſter Chriſtoph Bernhard war. Jetzt konnte er auch häufiger in ſeinem geliebten Weißenfels auf eignem Beſitzthum weilen; ſchon im Jahre 1657 finden wir ihn dort und ſpäter noch öfter, auch hatte er ſeine Bibliothek dorthin ſchaffen laſſen, wo er ungeſtört arbeiten konnte. Unthätig zu leben, war er weit entfernt. Schon in den vierziger Jahren hatten ſich die Beziehungen zum braunſchweigiſchen Hofe in Wolfenbüttel feſter geknüpft. Herzog Auguſt war ſeit 1635 in dritter Ehe mit Sophie Eliſabeth, einer Tochter des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güſtrow, vermählt. Wenn die Vermuthung zutrifft, daß Schütz ſchon auf ſeiner erſten Reiſe

[1]) S. Emil Vogel, Die Handſchriften nebſt den älteren Druckwerken der Muſik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, Zwißler, 1890. S. 97.

nach Kopenhagen an deſſen Hofe Station gemacht hat, ſo erklärt ſich leicht, wie er nach Wolfenbüttel kam. Die junge Herzogin war es, die ihn dorthin zog. Seit 1638 vergehen freilich ſieben Jahre, ehe wir von einem neuen Beſuche etwas merken. Aber auf der letzten Rückreiſe von Dänemark war er in Wolfenbüttel eingekehrt und hatte Vorſchläge gemacht zur Gewinnung tüchtiger Muſiker für die herzogliche Capelle. Ein Brief, den er am 17. März 1645 von Braunſchweig aus an die Herzogin richtet, läßt ſchließen, daß er unmittelbar von Wolfenbüttel kam. Ihm lebte in Braunſchweig ein befreundeter Künſtler, Delphin Strunck, der treffliche Organiſt an St. Martini, welcher auch ſeine gedruckten Werke vertrieb. Daß Schütz, von Kopenhagen zurückkehrend, in Niederſachſen eine längere Station gemacht hat, ſagt er unter dem 30. Juli 1646 ſelbſt: an dieſem Tage waren ſeine „Sachen", d. h. die Muſikalien eigner und fremder Compoſition, die er auf der Reiſe mit ſich geführt hatte, noch daſelbſt rückſtändig. Den Ort nennt er nicht, es wird aber Braunſchweig geweſen ſein, wo er ſich bei Strunck oder einem befreundeten Kaufmann, Stephan Daniel, aufgehalten haben mag, und von wo aus der herzogliche Hof in Wolfenbüttel immer leicht zu erreichen war. Der Verkehr mit dieſem hat bis in Schützens hohes Alter angedauert, und aus ſeinem Briefwechſel mit der muſikverſtändigen Herzogin geht hervor, wie lieb und wohlthuend er dem alten, durch ſeine Lebensſchickſale ſo vielfach enttäuſchten Manne war. Seit Oſtern 1655 war er herzoglich wolfenbüttelſcher Obercapellmeiſter von Haus aus mit 150 Thalern Gehalt. Einen Untercapellmeiſter hatte er in demſelben Jahre in dem talentvollen Johann Jacob Löw aus Eiſenach angeſchafft, der vorher ſich in Wien aufgehalten hatte[1]), 1663 als Capellmeiſter nach Zeitz, 1682 als Organiſt an die

[1]) Von wo er ſchon 1652 an Schütz empfohlen wird, „weil er in der musica non omnino contemnendam scientiam, auch ſelbige noch weiter zu ergreifen Luſt hat." Königl. Sächſ. Haupt-Staats-Archiv, Loc. 8241, Vol. I, Bll. 265, 270.

Nicolaikirche nach Lüneburg ging, wo er Sebastian Bach noch erlebte und im September 1703 gestorben ist. Schütz nannte ihn seinen Sohn und vielgeliebten Freund. Wenigstens bis zum Jahre 1665, da er also 80 Jahre zählte, ist er noch am Wolfenbüttler Hofe thätig gewesen. Persönlich dahin begeben hat er sich 1660 vielleicht zum letzten Male. Die Nachwelt verdankt diesem seltenen Verhältniß die kostbare Sammlung gedruckter und handschriftlicher Werke Schützens, die, von ihm selbst in den Jahren 1664 und 1665 übersandt, die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel noch heute aufbewahrt.

In den letzten Lebensjahren litt er an rheumatischen Beschwerden, von denen er im Mai 1663 in Teplitz Heilung zu finden hoffte. Auch sein Gehör nahm ab. Aber obschon er dergestalt vom Verkehr mit der Außenwelt mehr und mehr geschieden wurde, sein inneres Leben erlitt hierdurch keine Verkümmerung. In frühere Zeiten reichen noch die „Zwölf Geistlichen Gesänge“ zurück[1]), welche Christoph Kittel nach und nach gesammelt und 1657 mit Schützens Genehmigung herausgegeben hatte. Aber eine Frucht seines höchsten Alters sind vier biblische „Historien“, deren eine, die Weihnachtshistorie, er auf Anordnung des Kurfürsten um 1664 componirte. In diesem Jahre ist sie in Druck erschienen, leider nur, was den recitativischen Theil anlangt[2]). Sie war mit Anfangs- und Schluß-Chor, außerdem mit acht Intermedien im concerthaften Stile ausgestattet, welche sämmtlich verloren gegangen sind, aber durch ihre Inhaltsangaben einen Schluß auf die reiche Mannigfaltigkeit und Phantasiefülle des Werkes gestatten. Die andern drei sind Passionshistorien nach Matthäus, Lucas und Johannes und erschienen nicht mehr im Druck. Die Johannes-Passion trägt das Datum „Weißenfels, den 10. Aprilis Anno 1665“, die Matthäus-Passion das Jahr 1666. Einzigartig wie der

[1]) Werke Band XII, S. 113 ff.
[2]) Werke Band I, S. 161 ff.

Anfang dieſes Künſtlerlebens war, iſt auch ſein Ausgang geweſen. Daß ein achtzigjähriger Greis Werke ſchafft, ſo voll von Leben, Wärme und Tiefe, wie dieſe evangeliſchen Hiſtorien, dafür kennt die Geſchichte kein zweites Beiſpiel. Auch noch mehrere Pſalmen waren „ſtattlich“ von ihm in Muſik geſetzt, aber ſie beſitzen wir nicht mehr. Den Text zu ſeiner Grabrede hatte er voraus beſtimmt und ihn auch von Chriſtoph Bernhard, einem ſeiner Lieblingsſchüler, als fünfſtimmige Motette componiren laſſen. Es iſt der 54. Vers des 119. Pſalms: „Deine Rechte ſind mein Lied in meinem Hauſe“. Bernhard war damals Cantor an der St. Jacobikirche zu Hamburg und hatte von dorther ſeine Compoſition geſchickt, über die ihm Schütz zurückſchrieb: „Mein Sohn, er hat mir einen großen Gefallen erwieſen durch Ueberſendung der verlangten Motette. Ich weiß keine Note darin zu verbeſſern.“ Am 6. November 1672, Nachmittags um 4 Uhr, ohne Todeskampf, unter dem Geſange der das Lager umgebenden Freunde, ging das Leben dieſes großen, guten Mannes zu Ende. Kinder und Kindeskinder hatte er vor ſich ſcheiden ſehen, eine einzige Urenkelin ſtand an ſeiner Gruft, die man ihm in der Vorhalle der alten Frauenkirche neben der früh verſtorbenen Gattin bereitet hatte[1]). Bei der Trauerfeierlichkeit wurden Bernhards Motette und mehrere von Schützens eigenen Compoſitionen geſungen. Die ſein Grab deckende Marmortafel trug die Worte: Seculi sui Musicus excellentissimus, und eine an der ſüdlichen Wand der Halle eingelaſſene Broncetafel verkündete ihn als Assaph Christianus, Exterorum Delicium, Germaniae Lumen, Saxoniae Electorum Capellae immortale decus. In der Kunſtwelt blieb ihm der Name „Vater der deutſchen Muſikanten“. Schütz beſaß nicht die ſtolze Unnahbarkeit Händels, Glucks und Beethovens. Die milde Hoheit ſeiner menſchenfreundlichen Natur erweckte Verehrung

[1]) Die alte Frauenkirche iſt 1727 abgebrannt. Auf einer Dachkammer der neuen Frauenkirche hat man kürzlich (Sommer 1893) verſchiedene Grabdenkmale gefunden. Vielleicht iſt die Gedächtnißtafel für Schütz darunter?

und Vertrauen zugleich. Friede und Ordnung gediehen unter seiner liebevoll pflegenden, behutsam glättenden Hand. Tief empfindend und klug erwägend, bescheiden und freimüthig, in seiner geistigen Ueberlegenheit dem Humor geneigt, viel gewandert und welterfahren, aber ebenso ernst und treu beharrend steht er wie eine tröstende Lichtgestalt in einer Zeit des Dunkels und der Wirrniß, ein guter Genius, welcher der deutschen Kunst den rechten Weg wies.

II.

Die Compositionen Schützens, welche zu seiner Zeit in Druck erschienen sind, dürften mit geringen Ausnahmen erhalten sein, wenngleich manche nur noch in einem einzigen vollständigen Exemplar vorliegen. Außer ihnen ist eine nicht unerhebliche Anzahl in Handschrift überliefert, theilweise gar in der eignen des Componisten. Wie die Bibliotheken in Cassel und Wolfenbüttel zu ihrem reichen Bestande Schützscher Werke gekommen sind, habe ich oben erzählt. Auch Heinrich Albert besaß eine Menge handschriftlicher Compositionen seines Meisters[1]), von denen ich vermuthe, daß sie uns wenigstens zum Theil in den Schätzen der Gottholdschen Bibliothek zu Königsberg erhalten geblieben sind. Aber sehr vieles und wichtiges ist in Dresden 1760, in Kopenhagen 1794 durch Feuersbrunst zu Grunde gegangen, und auch in Gera hat wahrscheinlich der große Brand von 1780, welcher sämmtliche Kirchen einäscherte, die dort gewiß zahlreich vorhandenen Compositionen Schützens vernichtet. In Dresden verbrannte sein gesammter musikalischer Nachlaß, den er der kurfürstlichen Capelle vermacht hatte. Betrachtet man sein langes, in rastlosem Fleiße hingebrachtes Leben, so kommt man zu dem Schlusse, daß die gedruckten Werke nur den kleineren Theil des von ihm Geschaffenen bilden können und daß jeden-

[1]) S. die Zueignung vor dem sechsten Theile seiner „Arien". Königsberg, 1645.

falls ein sehr beträchtlicher Theil als verloren angesehen werden muß. Diejenigen von ihnen, welche zu uns sich herüber gerettet haben, sind ausschließlich Vocalcompositionen. Daraus folgt noch nicht, daß nicht auch instrumentale dagewesen sein können. Gabrieli, Schützens Lehrer, war ein großer Orgelspieler und -Componist, es wäre verwunderlich, wenn der Schüler sich gegen diese Kunst gleichgültig verhalten hätte. Das scheint nun auch nicht der Fall gewesen zu sein. Mag aus dem Umstande, daß er in Cassel kurze Zeit Hoforganist war, nicht viel geschlossen werden können, da ihm diese Stelle offenbar nur übertragen wurde, um ihn am Casseler Hofe überhaupt zu beschäftigen, so ist doch sehr beachtenswerth, daß ihn der kursächsische Hofpoet Johann Seuße in mehreren Gedichten grade als Orgelmeister preist. Einmal führt er den Gedanken aus, daß der Geist beider Gabrieli, des Oheims Andrea und des Neffen Giovanni, in Schütz vereinigt sei: der eine beseele seine Stimme, der andere beflügele seine Hand. Wäre Schütz auf seinem Instrument nicht ein über das Mittelmaß hinausreichender Spieler gewesen, so würde es auch nicht leicht zu verstehen sein, wie ein Orgelvirtuos von der Bedeutung Matthias Weckmanns aus seiner Schule hervorgehen konnte, über den wir erfahren, daß er die Kunst, eine Motette „aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Clavieren zu variiren", bei Schütz gelernt hatte[1]). Daß dieser auch in der vollstimmigen Instrumentalsonate Giovanni Gabrieli's sich versucht haben wird, lassen Sinfonien, wie sie z. B. in seinen „Sieben Worten" vorkommen, vermuthen. Indessen, daß er der Gesangsmusik den Vorzug gab, darüber würden schon seine Werke selbst keinen Zweifel bestehen lassen, wäre uns dies auch nicht ausdrücklich als sein künstlerischer Standpunkt von einem Zeitgenossen überliefert, dem er gestattete, es in einem Begleitgedicht zu seinen „Kleinen geistlichen Concerten" auszusprechen[2]).

[1]) Gerber, Lexicon der Tonkünstler, II, Sp. 784.

[2]) Werke Band VI, Vorwort S. VI.

Die italieniſchen Madrigale, mit welchen Schütz 1611 in die Componiſtenwelt eintrat, ſind über ſechs Dichtungen von Guarini, acht von Marini, eine von Aleſſandro Aligieri geſetzt; die Dichter der vier übrigen Madrigale haben bis jetzt nicht feſtgeſtellt werden können. Marini's und Aligieri's Gedichte entnahm er vielleicht einer Madrigalſammlung, welche im Januar 1611 unter dem Titel „Il Garreggiamento poetico del confuso accademico ordito“ in Venedig bei Barezzi erſchien, woraus folgen würde, daß er dieſe neun Madrigale ſämmtlich in den erſten Monaten des Jahres componirte, da die Vorrede ſeines Werkes vom 1. Mai datirt iſt[1]). Guarini's Poeſien beſtehen in Bruchſtücken ſeines Hirtendrama „Il Pastor fido“, aus dem Schütz ſie unzweifelhaft ſelbſt ausgeſucht hat. Als er dieſe ſeine Compoſitionen herausgab, gedachte er noch andere derſelben Gattung folgen zu laſſen. Dazu iſt es nicht gekommen, und italieniſche Madrigale kennen wir weiter überhaupt nicht von ihm. Aber mit der Kunſtform ſich zu beſchäftigen, hat er auch in Deutſchland nicht aufgehört. Sehr empfindlich mußte ihm freilich ſein, daß es in der deutſchen Litteratur das Madrigal nicht gab, denn die anmuthige Zwangloſigkeit ſeines Baues machte es zur Compoſition beſonders gut geeignet. Noch faſt ein halbes Jahrhundert ſollte vergehen, ehe Caspar Ziegler in Wittenberg durch ſeine Schrift „von den Madrigalen, einer ſchönen und zur Muſik bequemeſten Art Verſe“ (Leipzig, 1653) den Anſtoß gab, daß auch bei uns dieſe Form eine nachträgliche Pflege erfuhr. Schütz, der den Ziegler ſeinen Schwager nennt, begleitete deſſen Verſuch mit lebhafter Theilnahme. „Und habe ich zwar,“ ſo ſchrieb er ihm am 11. Auguſt 1653 aus Dresden, „ein Werklein von allerhand Poeſie bishero zuſammengeraspelt, was mich's aber für Mühe gekoſtet, ehe ich denſelben nur in etwas eine Geſtalt einer italieniſchen Muſik geben können, weiß

[1]) Ein Exemplar des ſeltenen Buches beſitzt Herr Dr. Emil Vogel in Leipzig.

ich am besten“ (s. S. 73). Hieraus geht hervor, daß Schütz damals eine Sammlung deutscher Madrigalcompositionen fertig daliegen hatte. Diese ist untergegangen, aber vielleicht gehörten zu ihrem Bestande die sechs Madrigale nebst einer Canzonette, die sich vereinzelt handschriftlich erhalten haben. Ein „Madrigale spirituale“ hat zum Text die 9. Strophe des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ [1]). Die genannten sechs Madrigale sind sämmtlich über Dichtungen von Martin Opitz componirt, dem Schütz schon 1625 bekannt war und durch die Torgauer Festlichkeiten nahe gekommen sein muß, und fallen wohl ungefähr in diese Zeit. Eines derselben ist gesetzt auf eine in Alexandrinern abgefaßte Verdeutschung des beliebten anakreontischen Gedichts: *Ἡ γῆ μέλαινα πίνει*. Fernere drei nehmen den poetischen Stoff aus den erotischen Ergüssen des Hohenliedes Salomonis und werden von dem Dichter „Himmlische Hirtenlieder“ genannt [2]). Als die wirkliche Madrigaldichtung in Deutschland in Aufnahme kam, war Schütz ein alter Mann. Nichtsdestoweniger hat er auch noch mit einem der ersten Nachfolger Zieglers darob Verkehr gepflogen, mit Ernst Stockmann, welcher 1660 seine „madrigalische Schriftlust“ herausgab. Von ihm hat der Greis einige Male Texte zur Kirchen- und Tafelmusik verlangt und, wie ein Gedicht Stockmanns auf ihn anzudeuten scheint, auch componirt. Wer, wie Schütz, die Gesangsmusik auf seine Fahne geschrieben hatte, sah sich dadurch natürlich auf die gleichzeitige Litteratur hingewiesen. Mit Opitz, Buchner, Johann Lauremberg, David Schirmer, Johann Seuße, Constantin Christian Dedekind und andern hat er nachweislich Verkehr unterhalten [3]); daß er dem Königsberger Dichterkreise

[1]) Werke Band XIV, Nr. 10.

[2]) Werke Band XV, Nr. 4, 5, 6, 7, 8 und 10; die Canzonette im Anhang.

[3]) Buchner, der den Dactylus in die deutsche Poesie einführte, schreibt am 19. November 1639 an den Fürsten Ludwig von Anhalt: „Daß der berühmte Musicus Herr Henrich Schütze gegen mir sich vernehmen lassen, es könne kaum einige andere Art deutscher Reime mit besserer und an-

nicht fernblieb, bewirkte ſchon ſein Neffe Heinrich Albert. Aber bekanntlich war damals auf dem deutſchen Parnaß nicht viel zu holen. Schon aus dieſem Grunde würde es begreiflich ſein, daß Schütz ſich mehr der geiſtlichen Muſik zuwandte, wo er aus der Poeſie der lutheriſchen Bibel, empfindungstiefen Kirchenliedern und Gebeten ſich Anregung holen konnte, wenn nicht auch der Zug der Zeit und die eigne Natur ihn dahin geführt hätten.

Sieht man ſeine weltlichen Madrigale auf das an, was ſie als Muſik bedeuten, ſo muß man ihnen zum Theil einen ſehr hohen Rang einräumen. Dasſelbe gilt von den lateiniſchen Staats-Compoſitionen. Unter dem muſikaliſchen Geſichtspunkt läßt ſich Geiſtlich und Weltlich bei ihm überhaupt nicht ſcharf trennen; es iſt ein und derſelbe ſtarke Strom, von dem beide Schiffe getragen werden. Dieſer Strom bedeutet das, was wir, wenn Schütz heute lebte, die moderne Richtung nennen würden. Ihr gab er ſich um ſo entſchiedener hin, als er erſt verhältnißmäßig ſpät zur Muſik kam, in Jahren, da die Luſt zu eignem Schaffen ſchon mächtig zu ſein und das Neue den ſtärkſten Reiz auszuüben pflegt. Hätte ihn Landgraf Moritz nicht nach Venedig, ſondern nach Mantua zu Monteverdi geſchickt, vielleicht hätte die Reiſe ſeiner allgemeinen Bildung die geſunde Entfaltung ſeines rein muſikaliſchen Talentes gehindert. Gabrieli verband in ſich aufs glücklichſte Altes und Neues, und Schütz erſtarkte

muthigerer Manier in die Muſik geſetzt werden, als eben dieſe dactyliſche. Derowegen er auch die Einrichtung der Poeſie zu dem Ballet Orpheo mich ſonderlich gebeten, dahin bedacht zu ſein, damit das Freudengeſchrei und Glückwünſchungen bei Schließung desſelben ja in dergleichen Art möchte gebracht werden. Und iſt faſt männigliches Urtheil dahin gegangen, daß dieſes in der Muſik zum beſten gefallen." (S. Wilhelm Buchner, Auguſt Buchner, ſein Leben und Wirken. Hannover, Rümpler. 1863. S. 33 f.)

Dedekinds „Aelbianiſcher Muſen-Luſt" iſt ein Brief Schützens an den Verfaſſer vorgedruckt, datirt „Weißenfels, den 21. September 1657." In ihm lobt Schütz, „daß die [von Dedekind ſelbſt herrührenden] Melodeien nicht allein nach den Regulis und modis Musicis Kunſtmäſſig, ſondern auch hierüber dero modulationes anmuhtig überſäzzet und geführet ſeind."

unter ſeiner Leitung zu einem muſikaliſchen Neuerer, der ſich feſt auf die erprobte Solidität der älteren Kunſt ſtützt. Allerdings geht er gleich in ſeinem erſten Werke weit über das Aeußerſte hinaus, was Gabrieli jemals gewagt hatte, ja er gab ſich den Reizen der neuitalieniſchen Kunſt mit einem Enthuſiasmus hin, von dem er ſpäter ſelbſt um etwas zurückgekommen iſt. In dieſer Beziehung ſind ſeine italieniſchen Madrigale ein rechtes Jugendwerk. Chromatiſche Schärfungen und antiharmoniſche Hebungen und Senkungen der Geſangsmelodie, die den Empfindungsausdruck der Sprachmelodie möglichſt treu widerzuſpiegeln ſucht, treten hier mit verblüffender Kühnheit nicht nur in einer einzigen Stimme, ſondern auch contrapunctiſch auf. Sprungweiſe erreichte disharmoniſche Intervallſchritte, wie Septimen, verminderte Quinten, diſſonirende Quarten, Umgehung der regelrechten Auflöſung einer Diſſonanz ſind voll jenes Empfindungsüberſchwanges allerperſönlichſter Art, der in Monteverdi's „Lamento d'Arianna“ hinreißenden Ausdruck gefunden hatte. Durch Umſpielung einfacher Intervallſchritte, durch Durchgangstöne auf ſchwach oder ſelbſt weniger ſchwach betonten Zeiten gab er der Melodie ein flüſſiges und geſchmeidiges Weſen, das ihr geſtattete, die leidenſchaftlichen Accente des Sängers in den verſchiedenſten Abſtufungen aufzunehmen. Dergleichen vollbringen, ohne in ein wüſtes Tongewirr zu gerathen, konnte nur ein Talent, welchem zugleich ein lebhaftes Gefühl innewohnte für die logiſche Ordnung der Grundharmonien, zwiſchen denen ſich die Melodiengewinde hinzuziehen hatten. Schütz zeigt in den italieniſchen Madrigalen, daß er dieſes Gefühl beſaß; auch in gewiſſen verharrenden Tönen, die vorübergehend harmoniefremd werden, offenbart es ſich deutlich. Freilich war von hier bis zur Harmonien-Ordnung im Sinne Bachs noch ein weiter Weg. Noch gehörten die chromatiſchen Erhöhungen einzelner Töne nicht weſentlich zum Syſtem, es waren vorübergehende, zufällige Erſcheinungen zur Steigerung des Affects, und der Theorie nach galten c und cis, f und fis immer noch

als dieſelben Töne. So konnte es ihm beikommen, den natürlichen und den chromatiſchen Ton in verſchiedenen Stimmen unbekümmert zuſammenklingen zu laſſen; die hieraus entſtehende Wirkung, für unſere Ohren verletzend und kaum verſtändlich, ſollte ihm eine beſonders ſüße Gefühlsſchwelgerei bedeuten. Er wurde ſo auf Zuſammenklänge geführt, die eine ſpätere Zeit nicht mehr gutheißen konnte, weil ſie von andern Grundanſchauungen ausging, und wenn zufällig erhöhte Töne als Grundlage von Dreiklängen benutzt wurden, mußten Harmonienfolgen entſtehen, denen nach moderner Auffaſſung der Zuſammenhang fehlt. Aber die Inbrunſt der Empfindung und der energiſche Tiefſinn, mittelſt welcher Schütz beim erſten Anlauf ſchon weit über das hinausdrang, was je ein Italiener in dieſem Betracht erreicht hat, ſichert ſeinen italieniſchen Madrigalen für immer den Werth einer der bedeutſamſten Erſcheinungen jener Zeit.

Die deutſchen Madrigale weichen mit Ausnahme des einen geiſtlichen von der Form der italieniſchen weſentlich ab. Sie ſind nicht unbegleitete mehrſtimmige Geſangsſtücke, wie es die Madrigale überhaupt bisher geweſen waren, ſondern verwenden den Generalbaß und auch andere Inſtrumente. Sie nähern ſich der Form, welche man damals in Italien Canzonetta zu nennen anfing, und auch der Empfindungsart derſelben, ſind aber meiſtens weiter und reicher ausgeführt. Die Anlage mehrerer dieſer Stücke iſt bedeutſam durch die Rolle, die in ihnen das Inſtrumental-Ritornell ſpielt; eingangs führt es eine Anzahl muſikaliſcher Gedanken in ununterbrochenem Zuge vor, die ſpäter zwiſchen den vocalen Abſchnitten vereinzelt wieder auftauchen, dieſe verbinden und das ſo entſtehende Ganze gleichſam nur als Erweiterung des Vorſpiels erſcheinen laſſen. Die im 17. Jahrhundert hervorkommende ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik ſuchte Formen anzunehmen, welche durch ſymmetriſche Anordnung und Wechſelbeziehung der Theile auch ohne den Regulator der Poeſie rein muſikaliſch verſtändlich wären. An dieſem Werk hat Schütz durch ſeine deutſchen Madrigale mannigfach mitgearbeitet; wenn-

ſchon ſie Geſangsmuſik ſind, bilden ſie doch Einheiten, die keineswegs nur durch die Form der Dichtung vorgezeichnet waren. Der leichten, canzonettenhaften Empfindung begegnet man auch in den wenigen weltlichen Liedern, die von Schütz übrig geblieben ſind. Schon der Name Aria, der dieſer Form in Deutſchland während des Jahrhunderts eigen blieb, zeigt, daß die Italiener das Muſter lieferten. Um uns von der Muſik in Schützens Opern eine deutlichere Vorſtellung zu machen, fehlen zwar ſichere Anhaltspunkte; aber vermuthen läßt ſich, daß auch für ſie die Canzonette und namentlich die Aria von Bedeutung waren. Einem dramatiſchen Talente gaben ſie, ſo ſcheint es, nicht eben reichliche Gelegenheit, ſich zu zeigen. Dagegen iſt die in gleichem Jahre mit der „Daphne" entſtandene Feſtcompoſition zum Mühlhäuſer Kurfürſten-Convent eine dramatiſche Scene von erſtaunlicher Lebendigkeit und Neuheit. Die Vorſtellung iſt offenbar dieſe, daß in der Kirche von der Gemeinde um Frieden gebetet wird, während draußen eine Volksmaſſe ſich mit profanen Jubelrufen auf die verſammelten Kurfürſten gütlich thut. Jeder der beiden Chöre iſt mit großer Kraft charakteriſirt, und beide werden ebenſo ſcharf auseinander gehalten wie kunſtvoll ineinander gefügt. Schwerlich hat ſich früher ſchon jemand an eine Aufgabe wie dieſe gewagt, die zugleich in ihrer Miſchung von Kirchlich und Weltlich jene freiere Anſchauung gewahren läßt, die dem Oratorium zu Grunde liegt.

Auf geiſtlichem Gebiete ſchließen ſich an die italieniſchen Madrigale von 1611 die Cantiones sacrae von 1625 und die „Geiſtliche Chormuſik" von 1648. Die drei Werke liegen zeitlich ſcheinbar weit auseinander. Allein die beiden letzteren faſſen nur zuſammen, was im Laufe der Jahre allmählich geſchaffen war, ſo daß ſie ſich in einzelnen Beſtandtheilen berühren, ja ineinander übergreifen könnten. Im übrigen bezeichnen ſie, als Ganzheiten betrachtet, in der That verſchiedene Stationen in des Künſtlers Entwicklungsgang und tragen demgemäß unterſchiedenes Gepräge. In den Cantiones zeigt ſich der ungeſtüme Jugend-

drang beſchwichtigt und die gährende Kraft geläutert. Aber in der vollſaftigen Empfindungsweiſe ſtehen ſie den Madrigalen nicht nach. Wenn man ſie den Texten nach als Motetten bezeichnen müßte, ſo ſind ſie doch als Muſikſtücke in der Mehrzahl vielmehr geiſtliche Madrigale zu nennen, ſo bis zum Rande gefüllt ſind ſie mit ſubjectivem Pathos. Schütz ſagt, ſie ſeien zum Theil im älteren, zum Theil im neueren Stile geſchrieben. Der letztere überwiegt ſtark, doch darf man auch bei erſterem nicht an archaiſirende Schulſtudien denken. Auch ſie, die man leicht herauserkennt[1]), enthalten Züge voll perſönlichen Ausdrucks und frappirender Erfindungskraft, während ſie zugleich den Beweis führen, wie ſicher Schütz die ältere contrapunctiſche Technik handhabte. Einige wenige Stücke ſind noch darin, die weder älteren noch neueren Motetten- oder Madrigalſtil, ſondern vielmehr den Charakter des neuaufgekommenen geiſtlichen Concerts tragen[2]) und dadurch auf eine weit über jene Formen hinausführende Entwicklungsbahn der Tonkunſt hinweiſen. Umfängt uns bei den Cantiones sacrae das berauſchende Gefühl, als ſei man in den Frühling einer neu entdeckten Welt eingetreten, ſo bietet die „Geiſtliche Chormuſik" gereifte Früchte eines geſegneten Herbſtes. Der vollkommene Ausgleich, zu dem ſich die polyphone Vocalkunſt des 16. Jahrhunderts in dem ganzen Umfange ihrer Eigenthümlichkeiten mit der vocal-inſtrumentalen, auf die Monodie und die Harmonienverwandtſchaft gegründeten Muſik des 17. Jahrhunderts verbindet, erhebt die „Geiſtliche Chormuſik" zu dem ſchönſten Motettenwerke ihrer Zeit. Neigen die Cantiones mit dem blühenden Gewoge ihrer Empfindungen mehr dem Weltlichen zu, ſo die Chormuſik mit ihrer mildernſten Zurückhaltung dem Kirchlichen, wie denn auch die Ordnung der einzelnen Stücke ſich an den Gang des evangeliſchen Kirchenjahres erkennbar anſchließt und die Texte ohne Ausnahme der lutheriſchen Bibel und deutſchen Kirchenliedern entnommen

[1]) Werke Band IV, Nr. 9, 10, 19, 20, 29.
[2]) Nr. 32, 33, 34, 35.

ſind. Den kirchlichen Charakter kehrt auch die Mehrzahl der Zwölf geiſtlichen Geſänge von 1657 mit Entſchiedenheit hervor.

Wo wir Schütz als Componiſten deutſcher geiſtlicher Werke begegnen, zeigt ſich ſein Sinn vorzugsweiſe auf die Pſalmen der lutheriſchen Verdeutſchung gerichtet, und manche von ihnen hat er mehr als einmal in Muſik geſetzt. Die meiſten Pſalmen waren wegen ihrer Länge zur motettenartigen Behandlung nicht geeignet; oder man mußte ſie in eine Anzahl ſelbſtändiger Stücke zerlegen, wie Schütz beim 116. Pſalm wirklich gethan hat, dann aber ging der Pſalm als poetiſche Einheit verloren. Darum verſuchte er es mit einer zwar choriſchen, aber mehr recitativiſchen Art der Compoſition, die raſcher von Satz zu Satz fortſchritt und nur zuweilen von breiter entwickelten polyphonen Partien unterbrochen wurde. Das Vorbild für dieſe Behandlung war im einſtimmigen kirchlichen Pſalmengeſange gegeben, und das „Ehre ſei dem Vater“ (Gloria patri), welches der Mehrzahl dieſer Compoſitionen angehängt iſt, beweiſt, daß Schütz die kirchliche Beſtimmung vor Augen hatte. Stücke ſolcher Art ſind es, die größtentheils den Inhalt ſeines Pſalmenwerkes von 1619 bilden. Er ſchuf mit ihnen für die deutſche Muſik etwas Neues, das um ſo kühner gedacht erſcheinen muß, als er die Pſalmen nicht für einen einfachen vierſtimmigen Chor ſetzte, ſondern für deren mindeſtens zwei, denen meiſtens noch einer oder mehrere ergänzende Chöre hinzugefügt wurden. War ſchon reſpondirende Zweichörigkeit eine Eigenthümlichkeit venetianiſchen Stils, ſo vollends jene gewiſſermaßen im Hintergrund gehaltenen Chormaſſen, die an den entſcheidenden Stellen mit ihrem Glanz hervorbrechen und auf ſeinen Wellen die Hauptchöre dahin tragen ſollten. Indem es für ſolchen Zweck dem Componiſten nicht mehr darauf ankommen konnte, jede Stimme der Ergänzungschöre in ein contrapunctiſch ſelbſtändiges Verhältniß zu den Stimmen der Hauptchöre zu ſetzen, ergab ſich eine neue Satzweiſe, die Aehnlichkeit mit der des claſſiſchen Sinfonie-Orcheſters hat. Den Kern des Satzes bilden die Hauptchöre, in ihnen

sind alle Stimmen selbständig geführt. Die Complementchöre oder Capellen dagegen sollen zwar in sich auch rein gesetzt sein, können aber nach Belieben bald die Stimmen der Hauptchöre verstärken oder verdoppeln, bald deren Zusammenklänge durch selbständige Tongänge bereichern, und von strenger Correctheit der Stimmenfortschreitungen wird hierbei zu Gunsten der klanglichen Fülle abgesehen. Sie sind es vor allem, in denen nun die Instrumente: Zinken, Posaunen, Fagotte, Geigen, ihre Wirkungen entfalten, während in den Hauptchören die Menschenstimme herrscht oder doch vorherrscht. Doch findet sich, daß auch in die Capellchöre Menschenstimmen hineinsingen und umgekehrt die Hauptchöre durch eine instrumentale Beimischung gefärbt werden; die Aufstellung der verschiedenen Chorkörper, welche Schütz immer mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet wissen will, thut dann das weitere, um alle Factoren zu einem vielfarbig glänzenden Gemälde zusammenfließen zu lassen. Mag Schütz in der breitwogenden Pracht des Klanges seinen großen Lehrer mindestens nicht übertroffen haben, stärker als dieser ist er in der Kühnheit, mit der er, gestützt auf den Generalbaß der Orgel, die Massen regiert, und auch in der Mannigfaltigkeit des Colorits. Nicht weniger als 19 vollständig componirte Psalmen sind in der Sammlung von 1619 enthalten. Den übrigen Stücken liegen kürzere Bibelabschnitte zu Grunde, einem ein Kirchenlied. Indessen herrscht in den vollständigen Psalmen nicht immer die gleiche Compositionsart. Die ersten 17 sind sämmtlich für zwei Hauptchöre gesetzt, während bei den übrigen mehr als zwei verwendet und diese in ein künstlicheres Verhältniß zu einander gebracht werden. Davon abgesehen, wird in einige durch Gegenüberstellung von Solostimmen und Chormassen ein stärkerer concerthafter Zug hineingetragen, und um den Gegensatz recht wirksam zu machen, auch einmal von der rasch fortschreitenden declamatorischen Behandlungsweise abgesehen.

Der Begriff „Concert" war im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts noch nicht zu voller Schärfe ausgeprägt. Ursprüng-

lich sollte er nichts weiter andeuten, als eine besonders lebhafte Wechselbeziehung der zusammenwirkenden Kunstorgane. Daher konnte am Ende des 16. Jahrhunderts schon ein lebendiger Wechselgesang zweier Chöre ein Concert genannt werden. Seit Viadana erscheint die Mitwirkung des Generalbasses erforderlich, da erst auf dessen Grundlage die einzelnen Factoren sich in voller individueller Freiheit ausgeben konnten. Immer bleibt der Charakter leidenschaftlicherer Bewegtheit, die der feierlichen Würde vorgängiger kirchlicher Kunst sich entgegensetzt, auch für die formale Entwicklung des Concerts maßgebend. Schütz hat mit den Psalmen einige Werke vereinigt, die er ausdrücklich Concerte nennt. Sie unterscheiden sich von jenen größeren theils nur durch ein breiteres, mannigfaltigeres und vielfarbigeres Wesen. Ein tiefgreifender Unterschied ist meistens nicht vorhanden, und ebenso verhält es sich mit den zahlreichen Compositionen ähnlicher Gattung, die sich nebenher noch erhalten haben. Sechs Psalmen, mehrere lateinische und deutsche Hymnen, vier Hochzeitsgesänge und anderes gehört dahin. Stücke, wie das „Domini est terra“ [1]), sind von grandiosem Wuchs und überwältigender Klangpracht. Auch zeigt Schütz sich deutlich bestrebt, die Massen zu gliedern und durch rein musikalische Mittel in eine übersichtliche Form zu bringen. Mehrfach geschieht dies durch einen vollstimmigen kürzeren Tonsatz, der das Ganze einleitet und dann nach schwächer besetzten, gegensätzlich charakterisirten Abschnitten jedesmal als eine Art Ripresa wiederkehrt [2]). Es ist bemerkenswerth, daß Schütz diese Form unmittelbar der vollstimmigen Instrumentalcanzone Gabrieli's nachgebildet hat. So früh schon macht die Instrumentalkunst ihren Einfluß auf die musikalische Formenwelt geltend, durch den diese in der Folgezeit von Grund aus verändert werden sollte. Das chorische Concert bot nun zwar auch für die Einfügung des Einzelgesanges Raum, und Schütz hat ihn nicht unbenutzt gelassen.

[1]) Werke Band XIII, Nr. 1.

[2]) S. z. B. Band III, Nr. 5, Band XIV, Nr. 11 und 14.

Aber obgleich ſcheinbar alle muſikaliſchen Mittel in ihm zur Geltung kommen konnten, die jene Zeit verfügbar hatte, Schütz iſt dieſer Gattung des Concerts nicht dauernd treu geblieben. Nach ſeiner zweiten italieniſchen Reiſe dürfte ſie für ihn abgethan geweſen ſein. Wie in Italien auf die choriſche Inſtrumentalſonate die ſchwach beſetzte, durchaus ſoliſtiſche Kammerſonate ſo unmittelbar folgte, daß man nicht ſowohl von einem genetiſchen Zuſammenhang, als von einem plötzlichen Umſchlag zu reden hat, ebenſo ſetzte ſich der vielſtimmigen Geſangsmuſik der Sologeſang ſiegreich entgegen. Auch zeitlich laufen beide Erſcheinungen durchaus parallel. Im Jahre 1628 war der Kampf ſchon entſchieden, und dieſe Dinge ſind es, auf welche Schütz hindeutet, wenn er 1629 von Venedig aus ſchreibt, daß eine neue Art der Muſikübung in Italien aufgekommen ſei. Von nun an ſtützt ſich ſeine Concertcompoſition eine lange Zeit faſt ausſchließlich auf den Sologeſang, den er durch den Generalbaß und auch andere Inſtrumente begleiten läßt; unter dieſen erhalten die Violinen bald die Oberhand, die vorher neben den Blasinſtrumenten nur eine zweite Rolle geſpielt hatten. Die beiden Theile der „Kleinen geiſtlichen Concerte" von 1636 und 1639, der erſte und zweite Theil der Symphoniae sacrae von 1629 und 1647 ſind mit Concerten dieſer Gattung gefüllt. Hier öffnet ſich zum Theil eine ganz neue Formenwelt, denn je weniger ſubſtantiell das Material, deſto williger fügt es ſich der bildenden Hand des Künſtlers. Wenn aber Peri's und Caccini's erſte Verſuche in der Monodie ein Bruch mit der Vergangenheit ſind, ſo hat Schütz die Verbindung wieder angeknüpft, und ſoviel, als möglich war, von den alten Formen in das ſoliſtiſche Concert hinübergeleitet. Wir finden Stücke von durchaus recitativiſchem Charakter; wo aber mehr als eine Stimme in Thätigkeit tritt, ſtellt ſich doch der nachahmende Stil wieder ein, und auch die hinzugeſellten Inſtrumente erweiſen ſich ihm unterthan. Wie in Motette und Madrigal ſchreitet die Compoſition ſatzweiſe mit dem Texte fort, aber um die Gruppen beſtimmter her-

vor- und voneinander abzuheben, treten instrumentale Vor- und Zwischenspiele, sogenannte Sinfonien, ein. Mehr noch: eine musikalische Architektonik wird angestrebt, welche Haupt- und Nebengedanken sondert und jene durch häufigere Wiederholung als die eigentlichen Stützpunkte des Ganzen erkennbar macht. Die Anlehnung an instrumentale Formen, schon im chorischen Concerte wahrzunehmen, erweist sich hier ganz besonders förderlich. Ein längerer Anfangsabschnitt kehrt am Schlusse wieder und umschließt ringartig den Mitteltheil. Eine kürzere Anfangsgruppe wiederholt sich in der Mitte und am Ende. Ein Text wird in verschiedenen Theilen componirt, denen allen derselbe Schlußsatz (Ripresa) angehängt wird. Oder dieser Schlußsatz erscheint in immer neuen Umwandlungen, die jedoch seine Urgestalt stets erkennen lassen. Oder gar eine weit ausgeführte Sinfonie macht den Anfang, und wenn sie cyklisch wiederkehrt, wird sie durch hinzutretende Singstimmen contrapunctisch bereichert [1]). Bedeutsame Sinfonien, die zum Theil einer besonderen Art von italienischen Instrumentalcanzonen nachgebildet sind, finden sich namentlich in den Symphoniae sacrae von 1629, welche in italienischer Umgebung entstanden. Im vocalen Theile stehen neben belebtem, energischem Sprechgesang langathmige Melodien von einer Schönheit und Tiefe, wie sie nicht nur der früheren Zeit, sondern auch den italienischen Zeitgenossen Schützens fremd waren und als sein eigenster Besitz angesehen werden müssen. Verbraucht erscheint uns das Mittel der Affectsteigerung durch Wiederholung derselben Melodiephrase auf höheren Tonstufen; in jener Zeit war es das doch nicht, und es kommt wohl nur auf die Art des Vortrags an, der das Einzelne im Ganzen richtig zu gestalten weiß, um das Mittel auch für heute wieder annehmbar zu machen. Bei Concerten für nur eine Singstimme wird oft die Vertauschung einer Sopranstimme durch einen Tenor freigestellt. Hierin zeigt sich der Durchbruch einer ganz neuen

[1]) Werke, Band V, Nr. 15.

Anſchauung am einfachſten. Die ältere Kunſtmuſik abſtrahirte auch die einzelne Stimme immer von einem mehrſtimmigen Satze, konnte ſie daher auch von ihrer urſprünglichen Tonlage nicht loslöſen.

In dem dritten Theile der Symphoniae sacrae (1650) tauchen die ergänzenden Chöre wieder auf. Schütz zeigt dadurch, daß er die beiden Formen des choriſchen und ſoliſtiſchen Concerts abſchließend zu verbinden ſtrebte, hat er doch ſogar eine vereinzelte Compoſition des Jahres 1619 in dieſes Werk aufgenommen [1]). Indem hierdurch die Maſſenmuſik zum Einzelgeſang, die allgemeine Empfindung zur perſönlichen innerhalb eines und desſelben Ganzen in lebhafteren Gegenſatz gebracht wurde, iſt der Grundriß für die geſammte kirchliche ſowohl wie oratorienhafte Kunſt der nächſtfolgenden hundert Jahre fertig geſtellt, wenn auch zunächſt in kleinen Maßverhältniſſen. Aber welche Entwicklung immer der Sologeſang noch erlebte, er ließ ſich in dieſen Rahmen einfügen. Der Chorgeſang nicht minder, doch hat dieſer ſeine Formen nicht in gleichem Maße mehr geändert, da Schütz nicht nur den concerthaft leidenſchaftlichen mehrſtimmigen Satz für den choriſchen Charakter empfänglich gemacht, ſondern auch der ſtrenger ſtiliſirten Motette ſchon die Mitwirkung der Inſtrumente zugeführt hatte. Sowohl Bach wie Händel wurzeln in Schützens geiſtlichem Concert, doch dieſer unmittelbarer und tiefer. Das Oratorium ſchließt ſich um eine Begebenheit, welche es in erbauliche Betrachtung auflöſt. Bibliſche Vorgänge hat Schütz mehrfach ſo behandelt: die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, den Knaben Jeſus im Tempel, den Phariſäer und Zöllner im Tempel betend. Wenn er die bibliſchen Hiſtorien von Chriſti Geburt, Leiden und Auferſtehung, zu denen auch die Compoſition der Sieben Worte zu rechnen iſt, in Muſik geſetzt hat, ſo iſt es zu demſelben Zwecke geſchehen. Hier waren allerdings kirchliche Gebräuche und liturgiſche Formen

[1]) Band XI, Nr. 5.

vorhanden, auf die er sich stützen konnte, und in beschränktem Maße hat er es auch gethan. In der Absingung des biblischen Textes mit vertheilten Rollen, auch in der Art wie die Historie eingeleitet wird und ausklingt, folgte er der kirchlichen Tradition. Aber die Verwendung des Lectionstones ist doch nur eine scheinbare, da er in denselben das ausdrucksvollste Recitativ seiner Zeit hineingebildet hat, und wenn er in dem Werk seines Alters, den Passionen, auf jedes begleitende oder stützende Instrument verzichtet, so liegt darin nicht das Anzeichen einer resignirten Rückkehr zu bewährten kirchlichen Kunstformen, sondern vielmehr einer Steigerung seiner durchaus modernen dramatischen Anschauungsweise. Wenn man in unserer Zeit die eine und andere dieser Passionen wieder aufzuführen versucht hat, so hat man unwissentlich mit dem Schwierigsten begonnen, und erschien zu dem Zwecke die Hinzufügung einer Orgelbegleitung nöthig, so ist durch diese ein wesentlicher Charakterzug der Werke verwischt worden. Daß Schütz sich jeder Begleitung enthielt, dazu war die nächste Veranlassung wohl das Verbot, während der Leidenszeit in der Kirche mit Instrumenten zu musiciren. Aber der äußere Umstand wurde für ihn die Quelle besonderer künstlerischer Anregung. Diese drei Passionen (die Marcuspassion halte ich für unecht, da sie aus Schützens Stil gänzlich herausfällt) sollen, allerdings im Rahmen der Liturgie, die Begebenheit durch die Mittel des musikalisch-dramatischen Vortrags mit größtmöglicher Natürlichkeit versinnlichen. Für die Auferstehungshistorie äußert Schütz den Wunsch, man möge die Musicirenden so aufstellen, daß nur der Evangelist gesehen würde, alle übrigen aber den Blicken der Hörer entzogen wären. Er meinte dadurch die Phantasie der Zuhörerschaft, die nun ausschließlich auf die Eindrücke des Gehörssinnes angewiesen war, aufs intensivste anzuregen. Wegen der Passionen ist eine solche Vorschrift nicht bekannt geworden, und da sie wohl nicht vom Orgelchor herab, sondern im Altarraum gesungen werden sollten, möchte auch ihre Erfüllung schwer zu bewerkstelligen gewesen sein. Aber deutlich

erkennt man doch des Meisters Absicht. Die Erzählung des Evangelisten rollt gleichsam die Bilder der Begebenheiten vor dem inneren Auge auf und ersetzt so die fehlende Scene. Ist die Phantasie des Hörers in diese Disposition gebracht, so sollen ihr die handelnden Personen durch Wort und Ton ohne jede Störung unterstützender musikalischer Organe nahetreten. Der Versuch, die Passionen ganz originalgetreu aufzuführen, würde jedenfalls neue, eigenthümlich dramatische Wirkungen zu Tage fördern.

Das besondere evangelisch-kirchliche Element ist aber in diesen Historien schwach vertreten. Nur an einer einzigen Stelle, im Schlußchor der Johannespassion, hat Schütz eine gegebene Choralmelodie benutzt. Ueberhaupt nimmt er zum Choral eine unabhängige Stellung ein. Nicht selten componirt er Gesangstücke über Strophen von Kirchenliedern, kümmert sich dabei aber nicht um die zugehörige Melodie, sondern behandelt sie eben als brauchbare Dichtungen. In anderen Fällen nimmt er zwar Rücksicht auf die Melodie, aber nur ganz ausnahmsweise führt er sie motettenhaft als Cantus firmus durch. Sein Verhalten ist gewöhnlich jenes viel freiere, phantasievoll launenhafte, für das die Musiker des 16. Jahrhunderts den Ausdruck ad imitationem gebrauchten: die Choralmelodie erscheint mehr nur als Anregung zur eigenen Composition, nicht als herrschende und führende Macht in ihr. Manchmal begnügt er sich mit verstreuten Anklängen, die sichtlich nur den Zweck haben, den Stimmungshintergrund poetisch zu vertiefen. Oder er verwendet sie wohl vollständig, aber concerthaft pathetisch, mit gruppenweiser Anordnung und Wiederholung der Zeilen, mit Vor- und Zwischenspielen und überhaupt so reichlich untermischter freier Erfindung, daß man deutlich erkennt, die Choralmelodie war ihm eben nur ein Ingredienz neben anderen[1]). Er treibt es hier nicht anders, als wenn er über ein Madrigal Monteverdi's eine eigene Composition

[1]) S. z. B. Band VII, Nr. 14 und 15.

macht. Unrichtig aber ist es, dies Verfahren unkirchlich zu nennen und demgemäß den stilistischen Werth solcher Werke zu bestimmen. Es kann nicht stark genug betont werden, daß das Verhalten des evangelischen Künstlers zu dem Volksgesang seiner Kirche damals ein anderes sein mußte, als hundert Jahre später zu den Zeiten Bachs. Schütz erwuchs und wirkte in einer Periode, da der weltliche Volksgesang noch unablässig in den geistlichen überging; so wenig wie die Grenzen zwischen beiden genau zu bestimmen waren, standen sie auch unter sich im Gegensatz. In Bachs Zeiten hatten sich die Hauptchoralmelodien zu kirchlichen Symbolen vertieft und forderten demgemäß ihre besondere Behandlung. Für Schütz war davon noch keine Rede. Eine Choralbehandlung im Sinne Bachs wäre damals garnicht verstanden worden. Ohne Frucht für die Entwicklung der Kunst sind aber Schützens Choralarbeiten nicht geblieben. Merkwürdigerweise war es das Gebiet weltlicher Instrumentalmusik, wo sie gebrochen werden sollte. Es gibt von ihm einige Compositionen über Kirchenlieder, deren Text er vollständig benutzt, während er die Melodie nur bei der ersten (einmal auch noch der letzten) Strophe beibehält. Dagegen bleibt der Grundbaß, über dem sie auftrat, durch alle Strophen derselbe; dieser regulirte die Harmonie und hält nun im Hörer die Erinnerung an die Melodie dergestalt wach, daß sie ihm innerlich weiterklingt durch all' die wechselnden Gebilde, welche in der Folge sich über dem Grundbasse erheben [1]). In einem dieser Stücke wirken noch zwei Violinen mit, die durch Zwischenspiele den Charakter der Aria markiren und im Vorspiele eine Probe davon geben dürften, wie der Orgelspieler Schütz gelegentlich eine Choralmelodie durchgeführt hat. Sonst sind sie die bedeutungsvollen Urbilder jener höchsten und kunstreichsten Form der Clavievariation, die Bach in einem Musterwerke vollendet hat und Beethoven und Brahms nach ihm gepflegt haben.

[1]) Band VI, S. 59 ff., S. 147 ff.; Band VII, Nr. 26.

Eine Melodie, welche in den Volksmund übergegangen wäre, hat Schütz nicht erfunden. Dies steht nicht zu verwundern, da es seine Lebensaufgabe sein sollte, die deutsche Kunst gerade durch Zuführung fremdländischer Elemente zu bereichern, hat aber seinen Grund gewiß auch in dem Hinwelken des deutschen Volksgesanges an sich, das wir im Jahrhundert des großen Krieges bemerken. Er hat doch manch ein Lied geschaffen, das mindestens das gleiche Recht besessen hätte, zum kirchlichen Volkslied zu werden, wie dies und jenes seiner Zeitgenossen. Eine köstliche Sammlung geistlicher Lieder bietet sein Psalter nach Beckers Dichtungen[1]). Die absichtlichen Anklänge an bekannte Melodien, welche in einigen Gesängen auftauchen, scheinen zu beweisen, daß er sich in ihnen bemühte, volksthümlich zu erfinden, und mehr als einmal ist ihm dies in schönster Weise gelungen. Die meisten Gesänge sind aber zu aristokratischen Wesens, als daß die Masse ihr Empfinden in ihnen hätte wiedererkennen können. Es ist erstaunlich, welch' eine Fülle von Bildung und Geist auch diese kleinen Tonsätze in sich schließen. Nur ein auf der Höhe künstlerischer Herrschaft waltender Meister konnte den alten Tonarten, die schon im Abendroth ihres Tages standen, noch einmal einen solchen Reichthum von Wirkungen abgewinnen. Auch die ältere Rhythmik gehorcht ihm willig, wo er sie braucht. Aber in das Farbenspiel mischt sich zugleich das Licht einer neuen Zeit. In Stimmenführung und Harmonie macht es sich geltend, am meisten in der Melodieerfindung und dem Glanz des poetischen Erfassens. Die Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks und der Charakterisirung muß Bewunderung erregen. Stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie, Lobsingen Gottes in fast bacchantischem Schwung und wieder in tief innigem Genügen, für alles hat der Componist scheinbar unerschöpfliche Ausdrucksmittel bereit.

---

[1]) Werke, Band XVI.

Uebertroffen werden dieſe Vorzüge faſt noch durch die plaſtiſche Kraft, mit der Schütz auch in dem engen Rahmen der Liedform Charakterbilder auszuführen vermag, welche die poetiſchen Vorſtellungen muſikaliſch widerſpiegeln. Man hört nicht nur, man glaubt zu ſehen. Und dies führt auf eine der größten Eigenſchaften des Mannes. Das Eindringen der Muſik in die Tiefen der dichteriſchen Schöpferkraft iſt ein Hauptmerkmal jener neuen Kunſtbewegung, die um 1600 von Italien aus begann. Sie hat keinen genialeren Apoſtel gehabt als Schütz, und vielleicht wird man einmal ſagen, daß er in dieſer Richtung allen älteren und jüngeren Zeitgenoſſen weit voraus geweſen iſt. Es geſchah in ihrem Zuge, wenn er ſeinem Schüler Weckmann rieth, behufs Componirung von Texten aus dem Alten Teſtament Hebräiſch zu lernen, und in ſeinen Paſſionen hat er gezeigt, wie tief er durch die lutheriſche Ueberſetzung hindurch in die Urvorſtellungen des Evangeliums einging. Er beſaß die geheimnißvolle Gabe, jene herzbewegenden Accente und Tonbiegungen zu finden, welche, ſcheinbar den Modulationen der Sprache abgelauſcht, uns in die Tiefen individuellen Empfindens hinabſchauen laſſen. Die inneren Vorſtellungen und Anſchauungen, welche die Poeſie erzeugt, ſog er gleichſam muſikaliſch aus, ſo deutlich läßt der Kryſtall ſeiner Töne deren ganzes Weſen durchſcheinen. Der Stern, welcher den Weiſen voranzieht und leuchtend über Bethlehem ſtehen bleibt, der Engel vom Himmel, der den Stein vom Grabe des Gekreuzigten abwälzt, der Beter, der mit andachtsvoller Bewegung vor Gott niederſinkt, das Klopfen des liebenden Mädchenherzens, die Thautropfen, welche aus den Locken des Geliebten niederfallen — hundertfältig ſtehen in Schützens Werken die Beiſpiele, welche derartige und andere Vorgänge, wo ſie immer die Poeſie darbietet, mit greifbarer muſikaliſcher Plaſtik verſinnlichen. Eine Begabung wie dieſe mußte naturgemäß zur dramatiſchen Scene hinziehen. Schütz hat ſich mit erſichtlicher Vorliebe und feinem Takt Abſchnitte ſolchen Charakters aus der Bibel ausgewählt. Einige von ihnen

wurden ſchon erwähnt als Beiſpiele der oratorienhaften Tendenz, Begebenheiten ins Lyriſche zu verallgemeinern. Die dramatiſirende Behandlung iſt für die Darſtellung dieſer Begebenheiten aber nicht die allein mögliche, und wenn Schütz ſie vorzog, zeigte er dadurch, daß ſie ſeinem Weſen am meiſten entſprach. Die Scene, wo der ſelbſtgerechte Phariſäer und der zerknirſchte Zöllner mitſammen im Tempel beten, gehört, ſo knapp gefaßt ſie iſt, zu den größten dramatiſchen Meiſterwerken des Jahrhunderts, und kaum weniger ergreifend, nur durch die Mehrſtimmigkeit etwas gebundener im Ausdruck, iſt das Wechſelgeſpräch zwiſchen dem auferſtandenen Jeſus und der ihn erkennenden Maria oder zwiſchen der Braut und dem Bräutigam aus dem Hohenliede[1]). Auch für den dramatiſchen Monolog ſind die Beiſpiele vorhanden. Ein Prophet tritt unter ſeinem Volke auf, um es zu lehren; ihm werden die Anfangsworte des 78. Pſalms in den Mund gelegt. Daß es Schütz nicht auf den Inhalt des Textes ankommt, ſondern nur auf die Darſtellung einer hoheitsvollen Perſönlichkeit, ergibt ſich daraus, daß der Baſſiſt nichts weiter ſingt, als die Aufforderung, ihm zuzuhören. Ein Seitenſtück iſt die Klage Davids um Abſalon. Tongänge, Declamation, Gruppirung des Tonmaterials ſind hier von ſo ſprechender Natur, daß es durchaus keiner äußeren Zuthaten mehr bedurfte, um die Scene des leidenſchaftlich um ſein Lieblingskind klagenden königlichen Greiſes zu vervollſtändigen[2]). Ganz und gar dramatiſch erfaßt und hierin einen entſchiedenen Gegenſatz zu Bach bildend ſind die Vorgänge in den Paſſionen, überdies hat es der Meiſter auch vermocht, ſeine Tonſprache je nach dem verſchiedenen Charakter der drei Evangeliſten abzuſtimmen. Daß ſich dieſe Seite ſeines Talents auch in der Weihnachtshiſtorie mannigfach bewährt haben wird, können wir aus der Inhaltsangabe der concerthaften Intermedien wohl ahnen. Hier muß ſogar manches zur muſikaliſchen Darſtellung gekommen ſein,

[1]) Band XIV, Nr. 4; Nr. 5; V, Nr. 18.

[2]) Band V, Nr. 14 und 13.

was nicht unmittelbar die agirenden Personen betraf, sondern die Scene, welche diese in der Vorstellung des Componisten umgab. Leicht ließe sich aus Schützens Werken eine lange Reihe von Stücken zusammenstellen, in denen seine Phantasie bis zu dieser höchsten Lebhaftigkeit und Vollständigkeit des inneren Schauens vordrang. Das berühmte Concert von der Bekehrung des Saulus[1]) läßt uns nur die göttliche Stimme hören, aber wie in hundertfachem Echo von allen Seiten zurückgeworfen bringt sie auf den am Boden Liegenden ein, der, von der Majestät dieses Eindrucks bezwungen, verstummt. Das erste der Kleinen geistlichen Concerte von 1636 konnte nur der Vorstellung von einer in der Oede Verlassenen entquellen, die weithinaus nach einem Helfer ruft. Im Schlußsatze der Musikalischen Exequien klingt Engelsgesang vom Himmel zur Erde nieder. Der Mühlhäuser Festcomposition liegt gleichsam die Vorstellung einer zweigetheilten Bühne zu Grunde: hier das Innere der Kirche, dort der freie Platz vor derselben, auf dem sich das Volk drängt, während in der Kirche fromme Gesänge ertönen. So voll von Poesie war Schützens Künstlerherz, daß nach Composition eines Werkes zuweilen ein Ueberschuß davon zurückblieb, den er dann in tief empfundenen Beischriften ausließ. Die schönen Verse, welche er an den Schluß der Auferstehungshistorie und vor den Anfang der „Sieben Worte" setzte, der Bibelspruch, welcher das Titelblatt der Auferstehung ziert, und anderes geben davon Zeugniß.

Schütz hat natürlich eine große Anzahl begabter und hochbegabter Schüler gehabt, Bernhard, Weckmann, Adam Krieger, Johann Jacob Löw, Caspar Kittel, sein Neffe Heinrich Albert, der ihm den zweiten Theil seiner „Arien" widmete, gehörten zu ihnen. Aber wenn man sie auch alle namhaft machen wollte und könnte, nicht im entfernten würde man damit die Grenzen seines kunsterziehlichen Einflusses angedeutet haben. So wie

[1]) Band XI, Nr. 8.

von ihm hat niemals von einem anderen das ganze muſikaliſche Deutſchland gelernt. Ob Künſtler von Beruf oder Liebhaber, alle ſahen ſie zu ihm auf als einer oberſten Autorität, gingen ihn um ſeinen Rath und in Streitſachen um ſeine Entſcheidung an, ſuchten ſeine Zuſtimmung und waren ſeiner Theilnahme froh. Eine ſtattliche Anzahl Aeußerungen, zu denen Schütz in dieſem Sinne veranlaßt wurde, läßt ſich ſammeln, und vieles gleicher Art wird im Laufe der Zeiten noch ans Licht treten[1]). Ueberzeugender noch als aus ſolchen Aeußerlichkeiten offenbart ſich ſein unermeßlicher Einfluß aus den Kunſtwerken des Jahrhunderts ſelbſt. Bis in deſſen zweite Hälfte hinein ſtehen ſie in unmittelbar zu erkennender Abhängigkeit von ihm, ſofern es ſich nicht um Gattungen handelt, denen er ſich ferner hielt, wie Orgel- und Claviermuſik, oder in welchen wir, wie in der Oper, ſeine Thätigkeit nicht mehr abſchätzen können. Vielleicht iſt ſeine erſtaunliche dramatiſche Befähigung in den theatraliſchen Werken nicht einmal voll hervorgetreten; die Dichtungen waren nicht darnach, ihr den nöthigen Vorſchub zu leiſten. Im muſikaliſch-dramatiſchen Enſemble zeigt er ſich ſeiner Zeit ſo weit vorausgeſchritten, daß ein halbes Jahrhundert triebkräftiger Entwicklung noch nicht genügte, ihn einzuholen. Sein Verhältniß zu Händel und Bach kann nur ideell begriffen werden, ein Zuſammenhang in dem Sinne, daß dieſe einſt aus ſeinen Werken zu lernen ver-

---

[1]) Beiſpielsweiſe ſeien hier noch genannt die Briefe Schützens von 1646 und 1648 an den Warſchauer Capellmeiſter Marco Sacchi in deſſen Iudicium Cribri musici (ſ. Gasparini, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Vol. I. Bologna, 1890. S. 254), und ſein Gutachten über die Compoſitionen des Capellmeiſters Samuel Capricornus in Stuttgart (ſ. Sittard, Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Württembergiſchen Hofe. Band I. Stuttgart, Kohlhammer, 1890. S. 56). Dem Sohne des Zittauer Organiſten Sternberger ſchrieb er in Dresden am 7. Auguſt 1655 in ſein Stammbuch:

„Opitius super ps: 146
Gott der Herr ſoll mein geſang
Immer ſein mein leben lang.“

(Rathsbibliothek zu Zittau; dort im Jahre 1888 von Emil Vogel gefunden.)

ſucht hätten, iſt nicht nachweisbar. Gewiſſe Züge hat er mit jedem von beiden gemeinſam: mit Händel die Neigung zum Oratorienhaften, Plaſtiſchen, Dramatiſchen, die freie Empfänglichkeit für die Vorzüge der italieniſchen Muſik, wie für alles, was die weite Welt darbot, mit Bach das Fromm-Beſchauliche und die tiefe Gefühlsinnigkeit. Kaum einer unſerer größten Tonkünſtler hat in gleicher Harmonie, wie Schütz, zu vereinigen gewußt: helle Ausſchau ins Leben, unbefangene Würdigung aller ſeiner Erſcheinungen, und ſtilles Verſinken in die myſtiſchen Tiefen des eigenen Gemüths; keiner iſt geweſen, der ſolche künſtleriſche Eigenſchaften in gleichem Maße durch Güte und Hoheit der menſchlichen Geſinnung verklärt hätte. Als Vermittler zwiſchen zwei Kunſtperioden von fundamentaler Gegenſätzlichkeit hat er dem Verſtändniß unſerer Zeit gegenüber einen ſchweren Stand. Es fällt leichter, die Kunſt des 15. und 16. Jahrhunderts zu begreifen, bei der im voraus angenommen wird, daß auf eine Menge von modernen Vorausſetzungen ſchlechthin verzichtet werden muß, als die Kunſt einer Zeit, in welcher die Anſchauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit ſich unentwirrbar durchkreuzen. Kein Zweifel, daß, um einer ſolchen Muſik gegenüber als äſthetiſch Genießender ſich zu fühlen, eine Erziehung der künſtleriſchen Urtheilskraft von Nöthen iſt, die ſich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müſſen uns zufrieden geben, wenn wir die Geſtalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allſeitig zu würdigen und innerlich ganz ſich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächſtfolgenden Jahrhunderts ſein.

Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland.

Wie sich die Musik im Lichte der Dichtkunst betrachten und beurtheilen läßt, so kann man die Dichtkunst wiederum unter den Gesichtspunkt des Musikers bringen, und manches erscheint dann anziehend und bedeutend, was im anderen Falle kaum Beachtung finden würde. So verhält es sich auch mit dem Madrigal. Die Literarhistoriker konnten keine Veranlassung haben, sich eingehender mit einer Form zu beschäftigen, die in der Geschichte der reinen Poesie ein unscheinbares und unwesentliches Moment bildet. Für die musikalische Poesie aber ist sie von hoher Wichtigkeit, denn sie hat an der Gestaltung von Tonformen mitgeholfen, die ein weites Gebiet der Kunst des 18. Jahrhunderts beherrscht haben und zum Theil jetzt noch fortleben.

Das Madrigal ist italienischen Ursprungs und stellt, da der Name sicherlich mit mandra, die Herde, zusammenhängt, ursprünglich ein Hirtengedicht dar[1]). Es diente schon seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Unterlage zu mehrstimmiger Composition und bildete in dieser Benutzung bald eine selbständige musikalische Gattung, die als weltliche, ausdrucksvollere und persönlicher bewegte zu der strengeren, kirchlichen Motette in Gegensatz trat. Die Oper lehnte sich zunächst ganz an das Madrigal, und als sie selbständig ihre Kräfte entfaltete, hatte sich der Versbau desselben bereits so brauchbar

[1]) Abschließendes, wie mir scheint, sagt über diese Frage Giosuè Carducci, Studi letterari. Livorno, 1880. S. 388 f.

erwiesen, daß er auch jetzt die formelle Grundlage der italienischen Operntexte blieb. Es ist bekannt, wie die musikalischen Neuerungen der Italiener bald auch in Deutschland merkbar wurden. Ihr Einfluß äußerte sich aber, den Verhältnissen gemäß, zuerst vorwiegend in der Kirchen- und Kammermusik und würde auf letzterem Gebiete wohl noch mehr hervorgetreten sein, hätte den Deutschen nicht eben der entsprechend geformte poetische Stoff gefehlt. Nachbildungsversuche, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts z. B. Joh. Hermann Schein in seiner Musica boscareccia anstellte, einem Werkchen mehrstimmiger Lieder, deren Texte er nach Art der italienischen Villanellen selbst gedichtet hatte, blieben vereinzelt, im Allgemeinen begnügte man sich, die musikalischen Merkmale des italienischen Stils zu adoptiren und denselben an Bibelsprüchen und Strophen von Kirchenliedern zur Anwendung zu bringen. So entstanden die geistlich-madrigalischen Compositionen von Schein, Hammerschmidt, Briegel und Anderen. Indessen je mehr die italienische Kunst eindrang und namentlich auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oper in Deutschland sich verbreitete, desto deutlicher kam den Componisten der große Vortheil zum Bewußtsein, den die Italiener an der madrigalischen Textgestaltung besaßen. Ihr lebhafter Wunsch, etwas Ähnliches auch in der deutschen Sprache sich dargeboten zu sehen, war es hauptsächlich, was endlich einen Leipziger Gelehrten veranlaßte, mit Gründlichkeit der Sache näher zu treten.

Es war der Theolog und Rechtsgelehrte Caspar Ziegler, geboren 1621 zu Leipzig, gestorben 1690 als Professor in Wittenberg. Er ließ im Jahre 1653 ein Büchlein erscheinen, in welchem das Wesen des Madrigals zuerst theoretisch eingehend erörtert und sodann durch einige selbstgefertigte Proben illustrirt wird[1]).

---

[1]) „Caspar Ziegler | von den | Madrigalen | Einer schönen und zur Musik be- | quemesten Art Verse | Wie sie nach der Italianer Ma- | nier in unserer Deutschen Sprache | auszuarbeiten, | nebenst etlichen Exempeln | Leipzig, | Verlegts Christian Kirchner, | Gedruckt bey Johann Wittigaun, | 1653. | " 8. Eine zweite Auflage erschien 1685.

Dieſe Schrift iſt als der Ausgangspunkt einer geordneten madrigaliſchen Dichtkunſt in Deutſchland anzuſehen und wurde auch von Zieglers Zeitgenoſſen alsbald als ſolcher erkannt. Dadurch rechtfertigt ſich wohl die wörtliche Mittheilung ihrer wichtigſten Stellen. Ziegler ſagt:

. . . „Weil es [das Madrigal] demnach kurtz gefaßt und nachdencklich gemacht ſein muß, ſo iſt es nichts anders als ein Epigramma, darinnen man offtermals mehr nachzudencken giebt und mehr verſtanden haben wil, als man in den Worten geſetzt und begriffen hat, ... nur daß ein Epigramma in allerley Reimarten beſtehen kan, ein Madrigal aber der eußerlichen Forme halber gewiſſe Kennzeichen an ſich hat und haben muß. In gemein iſt dieſes Poëma wie ein unausgearbeiteter Syllogismus, bißweilen simplex, bißweilen compositus, darinnen die Haupt conclusion allezeit aus den letzten zweyen Reimen auch wohl nur aus der letzten Zeile zu erſcheinen pflegt. . . .

„Was nun die Form ſolcher Madrigalen, nach der ſie gemacht werden ſollen, betrifft, ſo iſt zu wiſſen, daß in keinem einzigen genere Carminis größere Freyheit zu finden ſey, als eben in dieſem, denn erſtlich iſt man an keine gewiſſe Anzahl Verſe gebunden, wie etwan in den Sextinen, Sonneten und dergleichen, . . . ſondern da gehe Ich nach meinem belieben fort, und darff wohl mit einer ungeraden Zahl Verſe den gantzen Madrigal beſchließen, welches denn bei den Italianern gar gewöhnlich iſt. Gleichwohl finde ich nicht, daß der kleinſte Madrigal weniger als fünff und der längſte mehr als funffzehen zum höchſten ſechzehen Verſe in ſich begreiffe. Und die Wahrheit zu bekennen, ſo habe ich nicht mehr als einen einzigen von 16 Verſen, welchen Gio. Battista Leoni gemacht, geſehen. Die gemeineſten ſind von 7. 8. 9. 10. oder 11. Verſen, nach dem ſich der Verſtand in wenig oder mehr commata ſchließen leßt.

„Zum andern, ſo dörffen die Verſe nicht gleich lang, oder einer ſo lang als der andere ſein, ſondern da ſteht es abermals in des Poeten willkühr, welchen er kurtz und welchen er lang

machen will. . . . Ich habe in acht genommen, daß die Italianer nur zweyerley als sieben und eilfsylbichte Verse unter einander schwencken. . . .

„Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern Ich kan wohl einen, zwey auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es vergessen worden. Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, daß er auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher als einem Poemati sein will. . . .

„Ich muß aber zum Beschluß erinnern, das kein einziges genus carminis in der Deutschen Sprache sich besser zur Musick schicke, als ein Madrigal. Denn darinnen leist sich ein Concert am allerbesten ausführen, und weil die Worte so fein in ihrer natürlichen construction gesetzt werden können, so kömbt auch die Harmony umb soviel desto besser und anmuthiger. „ . . . wird ein Madrigal (was die bloßen Verse, nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht, und halt ich besagten Stylum recitativum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen, doch solcher gestalt, daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe. welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen, und eines mit dem andern zu versüßen, zu rechter zeit abwechseln muß."

Die hierin enthaltene Definition des Madrigals ist eine erschöpfende, und späteren Madrigalisten blieb nur noch Unwesentliches oder Selbstverständliches hinzuzufügen: daß im Italienischen die Verse weibliche Endungen zu haben pflegten, woran man sich im Deutschen aber nicht zu binden brauche, daß die Cäsur am besten nach der vierten Silbe einträte, daß das Versmaß das jambische sein müsse u. dergl. Die Definition zeigt zugleich deutlich, warum eine solche Form sich vor allen anderen zur musikalischen Behandlung eignen mußte. Was nur irgend der

freien Entfaltung der Tonkunſt hinderlich ſein konnte, war in ihr zu vermeiden; übermäßige Länge des Ganzen ſowohl, als auch der einzelnen Zeilen, einengende Ebenmäßigkeit der Zeilen-Gruppen, der Reim-Reſponſionen und der Zeilen-Ausdehnung, verwickelte und weit ausgeſponnene Satzconſtruktionen. Dabei wurden aber doch die eigentlichen muſikaliſchen Elemente eines Gedichtes beibehalten: Rhythmus, Reim und Wohlklang überhaupt; in Bezug auf letzteren ſagt der nächſte Nachfolger Zieglers ausdrücklich, daß dieſes und jenes Madrigal, es ſei gemacht ſo gut es wolle, deshalb nicht gefiele, weil auch das Ohr ein Urtheil zu fällen habe, ob etwas klinge oder nicht klinge. Und endlich bewirkte das Epigrammatiſche der Form, das Auslaufen in einen gewichtvollen Gedanken die zur Compoſition eines Textes ſo ſehr nothwendige Einheitlichkeit und Beſtimmtheit des Affects.

Die Beiſpiele, die Ziegler ſeinem Tractate beifügte, laſſen wir hier unberührt: in ihnen liegt die Stärke des Verfaſſers nicht, obgleich es auch ihnen an Bewunderern nicht mangelte, als erſt einmal die madrigaliſche Dichtung nach den Zieglerſchen Principien allgemeiner gepflegt wurde. Einſtweilen ging es damit noch langſam. Wohl fanden ſich einzelne Nachahmer, dieſe aber befolgten viel zu gewiſſenhaft die Zieglerſche Regel, daß ein Madrigal keinen Zwang leide und oft der Proſa ähnlicher ſcheine als der Poeſie. Sie nahmen die Sache zu leicht und ließen, wie ſpäter Jemand derb bemerkte, ihre Madrigale „wie die Sau von der Weide laufen.“ Wenige erkannten, daß es hier wirklich eine ſchwierigere Aufgabe zu löſen galt. Unter ihnen ragt an Ernſt und Einſicht, ſowie durch den Erfolg ſeiner Beſtrebungen hervor Ernſt Stockmann, der Sohn Paul Stockmanns, den die Hymnologie als Verfaſſer des Paſſionsgeſanges „Jeſu Leiden, Pein und Tod“ kennt. Er war 1634 in Lützen geboren, ſtudirte Theologie, wurde Pfarrer in Bayer-Naumburg, darauf Superintendent in Allſtädt, Aſſeſſor des Conſiſtoriums zu Eiſenach und weimariſcher Kirchenrath; er ſtarb 1712.

Als er in den Jahren 1654 und 1655 in Leipzig ſtudirte, lernte er Ziegler kennen, der gerade damals die Theologie verlaſſen und ſich dem Studium der Rechtswiſſenſchaft zugewendet hatte. Durch ihn gewann er für die madrigaliſche Kunſt Intereſſe und ging auf dem gewieſenen Wege weiter fort. Im Jahre 1660 erſchien ſeine „Madrigaliſche Schriftluſt", die bis zum Jahre 1704 dreimal aufgelegt wurde[1]). Ein ausführlicher „Vorbericht von denen Madrigalen" umſchreibt die Zieglerſchen Grundſätze und erwähnt, daß Ziegler den Verfaſſer ſeinen unmittelbaren Nachfolger in der madrigaliſchen Dichtung genannt habe. Als ſolcher iſt er auch literarhiſtoriſch anzuſehen, obgleich der „Vorbericht" andeutet, daß ein anderer, deſſen Namen ich nicht anzugeben weiß, ihm dieſen Ruhm habe beſtreiten wollen. Dem Inhalt nach ſind ſowohl Stockmanns Madrigale, als auch diejenigen ſeiner Nachfolger, überwiegend geiſtlich: ſie ſchließen ſich meiſtens an kurze Bibelſprüche oder allgemeiner an irgend einen bibliſchen Vorgang an. Das wenige, was den Deutſchen damals von Idealen übrig geblieben war, lag ausſchließlich auf religiöſem Gebiete; auch ihre Opernſtoffe nahmen ſie dorther, ſo lange bis das Fremdländiſche ſie gänzlich überfluthete. Einen weltlichen Stoff auch nur in kleinſter Form anmuthig zu geſtalten, waren ſie außer Stande. Stockmann machte mit ſeinen Madrigalen Glück, obwohl ſie aller wirklichen Poeſie vollſtändig baar ſind; vielleicht wirkte hier das rein formale Intereſſe, denn von dieſer Seite ſind ſie nicht eben anzufechten. Als Probe mag ein Gedicht daſtehen, das über die Worte der Hirten in der Weihnacht „Laſſet uns nun gehen gen Bethlehem" verfaßt iſt:

---

[1]) Die zweite vermehrte Auflage erſchien 1668. Die dritte führt folgenden vollſtändigen Titel: „E. Stockmanns, | Zum dritten mahle wieder aufgelegte | Madrigaliſche | Schrifft-Luſt, | Mit dem Buche der Richter | und | Büchlein Ruth, | auch verbeſſerten Vorberichte, vermehret, | Beſtehend in geſammt in hundert und ſech- | zig meiſt geiſtlichen, auch politiſchen Madrigalen. | Denen Liebhabern der Poeſi zu Nutz und | Luſt, mit allerley Freuden- Trauer-Zeit- | Feſt- und andern Oden, Elegien | und Sonnetten erweitert. | Leipzig, Verlegt durch die Lanckiſchen Erben, | druckts, Chriſtian Vogelgeſang, | Anno 1704. |" 8.

„Die Einfalt eilt dahin,
Verläßt ihr Vieh, und wandert in die Stadt,
Es trifft auch alles ein,
Sie sehn das Kindelein,
Das Joseph und Maria bei sich hat,
Sie freuen sich und fallen vor ihm nieder,
Und singen Jubel-Lieder.
Sie schreien laut und rufen in den Thoren:
Messias ist, Messias ist geboren."

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Stockmanns „Madrigalischer Schriftlust" trat ein neuer Madrigalist auf: Johann Gottfried Olearius, Diaconus an der Marienkirche in Halle, später Superintendent und Consistorialrath in Arnstadt, geb. 1635, gest. 1711. Er veröffentlichte eine Sammlung geistlicher Lieder nebst 34 Madrigalen, welche größtentheils auf die hauptsächlichsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs Bezug nehmen[1]). In der Vorrede beruft er sich auf Zieglers Vorgang und auf das Beispiel Stockmanns, auch sind zwei lobende Madrigale des Letzteren dem Werkchen vorgedruckt. Eine unmittelbare Beeinflussung ist hierdurch zugestanden. Seinerseits wirkte wieder Olearius auf einen jüngeren Dichter ein, dem allein aus dieser ganzen Gruppe eine gewisse poetische Kraft zugesprochen werden kann. Salomo Franck aus Weimar, geb. 1659, lebte von 1691 bis 1697 in Arnstadt als Consistorial-Secretär und gab in demselben Jahre, als die zweite Auflage der Olearius'schen Madrigale erschien, daselbst seine „Madrigalische Seelenlust über das heilige Leiden unseres Erlösers" heraus, welche Olearius durch ein vorgedrucktes Lobgedicht, der Sitte der Zeit gemäß, in die Oeffentlichkeit einführte[2]). Franck

[1]) „Jesus! | Poetische Erstlinge | an | Geistlichen Deut- | schen Liedern und Ma- | drigalen, | Dem Verlangen guter Freunde zu will- | fahren herfür gegeben | von | M. Johann. Gottfried Oleario, | Diac. zur L. Fr. in Hall. | Hall, druckt und verlegts Christoff Salfeldt, | M. DC. LXIV." 8. Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1697 zu Arnstadt.

[2]) „Salomon Franckens | Madrigalische | Seelen-Lust über | Das heilige Leiden unsers | Erlösers. | Arnstadt, druckts Nicolaus Bachmann. | Im Jahr Christi, 1697." 8. Weiteres über Franck findet sich in meinem Werke

zeigt sich in diesem Werkchen, seiner zweiten poetischen Publication, noch nicht auf der Höhe, die er nach Maßgabe seines Talentes erreichen sollte: die Gedankenverbindung leidet an Unklarheit, der Ausdruck an Geschmacklosigkeit und Schwulst. Gleichwohl findet sich auch hier schon jene wohlthuende Wärme, die ihn über so viele seiner Zeit- und Kunstgenossen erhebt; er dichtete in der That aus innerem Drange, die andern Madrigalisten reimten nur. Zum Beispiel diene das Madrigal „Auf den vom Engel gestärkten Jesum":

„Du unerschaffner Engel!
Ist, Jesu, dir ein Engel dort erschienen?
Muß das Geschöpf zur Kraft dem Schöpfer dienen,
Der mit dem Tode ringt,
Und mir das Leben bringt?
Ach send, o Jesu du,
Mir in der Angst auch deinen Engel zu;
Und wenn ich von der Erden
Nach deinem heilgen Schluß,
Mein Jesu, scheiden muß,
So laß den Tod mir selbst zum Engel werden."

Franck trat später mit Seb. Bach in Berührung und spielt in dessen Lebensgeschichte keine unwichtige Rolle; in Weimar lieferte er ihm eine Anzahl Texte zu seinen Kirchenmusiken, und auch in Leipzig componirte Bach noch Franckſche Cantaten. Dadurch greift er schon in eine Zeit hinüber, die außerhalb des Kreises unserer Betrachtung liegt. Andererseits aber stand er auch zu Stockmann in einem persönlichen Verhältniß, denn als dieser im Jahre 1710 „Evangelische Reim-Dispositiones" herausgab und dem Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen Weimar widmete, dichtete ihm Franck dazu ein beglückwünschendes Madrigal. In dieser Zeit war indessen die Pflege des Madrigals schon in weitere Kreise gedrungen; namentlich ist noch Joh. Jacobi

über Joh. Seb. Bach. I, 521 ff. Eines der dort gegebenen Daten hatte ich hier zu berichtigen nach der lateinischen Lebensbeschreibung Francks in Joannis Christophori Coleri Anthologia. Tom. I. Fasc. VI. Lipsiae MDCCXXVIII. S. 430 bis 433.

aus Zwickau zu erwähnen, der 1678 seinen „ersten Versuch deutscher Madrigalen“ herausgab, und später sogar madrigalische geistliche Dramen schrieb. Christian Weise beschäftigt sich theoretisch und praktisch mit dem Madrigal in einem Buche, das er 1675 veröffentlichte[1]). Nach dem Tode Zieglers und am Anfange des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Arbeiter auf diesem Gebiete in demselben Maße, in welchem das Madrigal seine Bedeutung als selbständiges Gedicht verlor. Diese Entwerthung aber wurde durch die Cantaten- und Operndichtungen bewirkt, deren Verfasser die Errungenschaften der Madrigalisten sich zu Nutze machten und ihren Texten durchaus die madrigalischen Formen zu Grunde legten, nunmehr auch hierin ganz dem Vorbilde der Italiener nachstrebend. In die Cantate, welche als deutsches Gedicht immer zunächst die Kirchencantate bedeutet, führte Erdmann Neumeister diese Neuerung ein; er wurde dadurch für die Form der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich auch für die Seb. Bachs bahnbrechend, was ich an einem anderen Orte ausführlich besprochen habe[2]). Zunächst war es freilich nur der Text der Recitative, welcher in madrigalischer Form gebaut wurde. Aber ihr leichtflüssiges Wesen übte allmählich auf alle Bestandtheile der Cantatendichtung, soweit sie nicht Schriftwort und Kirchenlied waren, seinen umbildenden Einfluß aus. Neumeister war auf die neue Cantatenform nicht unmittelbar durch das deutsche Madrigal geführt: in erster Linie waren es die italienischen Operndichtungen, denen er es gleichthun wollte. Daß er aber dies in einer Weise vermochte, die seine Arbeiten von Anfang an als vollendete Muster ihrer Gattung erscheinen ließ, das verdankte er doch allein den Bemühungen Zieglers und seiner Nachfolger, denen er in Bewunderung zugethan und theilweise persönlich verbunden war. Aus dem, was er in seiner Disser-

[1]) S. das Genauere S. 102 ff.
[2]) „J. S. Bach“, I, 465 ff.

tatio compendiaria de poetis Germanicis über Ziegler und Stockmann ſagt, geht zur Genüge hervor, wie eifrig er ihre Werke ſtudirte. Stockmann ſelbſt geſteht am Schluſſe des Vorberichts zur dritten Auflage ſeiner „Madrigaliſchen Schriftluſt" die formelle Verwandtſchaft der Madrigale mit den Cantaten zu, und lobt Neumeiſter als ihren „meiſterlichen" Verfertiger. Ja, in ſeinen „Evangeliſchen Reim-Dispositiones" hat ſogar der ältere Dichter den jüngeren nachgeahmt, da ſie faſt immer aus drei ſich reimenden Zeilen beſtehen und ſomit ganz die nämliche Form haben, wie die Tutti-Texte des zweiten Jahrganges von Neumeiſters „Fünffachen Kirchenandachten". Hier liegt alſo der continuirliche Zuſammenhang klar zu Tage. Nicht ſo evident läßt er ſich machen zwiſchen Madrigal und Operndichtung. Wenn man aber bedenkt, daß in der Operndichtung die madrigaliſchen Formen erſt dann zu allmählicher Herrſchaft ſich durchringen, nachdem das ſelbſtändige deutſche Madrigal in Flor gekommen war, ſo wird man ſich ſchwerlich überreden, daß dieſes nur durch die directe Nachahmung italieniſcher Operntexte bewirkt worden ſei, wird vielmehr überzeugt ſein, daß ſo fein gebildete Librettiſten, wie Poſtel und Breſſand, in nicht minderer Weiſe als Neumeiſter, die Früchte der deutſchen Madrigaliſten zu verwerthen verſtanden haben.

Es iſt noch übrig zu fragen, wie ſich die gleichzeitigen Muſiker dem deutſchen Madrigale gegenüber verhielten. Die Blüthe der unbegleiteten mehrſtimmigen Madrigalcompoſition war, als Ziegler mit ſeinem Tractate hervortrat, ſchon vorüber. Doch erfuhr die Gattung immer noch einige Pflege, ging in den concertirenden Stil über und hat ſogar aus dem Jahre 1705 in Antonio Lotti's Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci noch ein Meiſterwerk erſten Ranges aufzuweiſen. So war es natürlich, wenn manche deutſche Componiſten die poetiſchen Verſuche ihrer Landsleute mit Freuden begrüßten, um ſo mehr als dieſe meiſt geiſtliche Stoffe wählten und ſomit die gefügigen madrigaliſchen Wortreihen auch zur Kirchenmuſik ſehr wohl ver-

wandt werden konnten. Im Grunde waren es ja die Componiſten ſelbſt geweſen, die den Anſtoß zu jenen Verſuchen gegeben hatten. Ziegler ſagt, er habe „zu unterſchiedenen mahlen verſtändige Componisten, auch den in der Welt gnungſam bekanten, und bey Chur-fürſtlicher Durchlaucht zu Sachſen wohlgehörten und geliebten Capellmeiſter Herrn Henrich Schützen u. ſ. w. ſelbſt darüber klagen gehört, daß ſie mit den Deutſchen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könten, weil ſich alle Verſe in die composition nicht ſchickten.“ Da er mit Schütz verwandt war, ſo iſt es wohl nicht zu viel vermuthet, daß dieſer ihm die mehr oder weniger directe Veranlaſſung gab. Ueberdies iſt der Zieglerſchen Schrift ein Stück aus einem Briefe von H. Schütz an den Verfaſſer vorgedruckt, das wir ſeines vielſeitigen Intereſſes wegen hier folgen laſſen:

„Hochgeehrter, freundlicher vielgeliebter Herr Schwager, nach dem specimine ſeiner Deutſchen Madrigalien, welche er auszulaſſen geſonnen iſt, verlanget mich gar ſehr, und wird der Herr Schwager deſſelbigen gewißlich, als der die erſte Probe ſolches generis Poëseos unter denen Deutſchen Poeten hiermit ableget, eine beſondere große Ehre haben, und möchte der Herr Schwager in ſeiner Vorrede mit gutem beſtande auch wohl anführen, daß ob wol die Deutſchen Componiſten ſich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poeſie ſchöne Erfindungen mit guter Manier in die Muſik zu verſetzen, ſie ſich doch allezeit darneben beklagt hätten, daß dasjenige genus Poëseos, welches ſich zu Auffſetzung einer künſtlichen Composition am allerbeſten ſchickete, nemlich der Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen, ſondern zurück geblieben were. Vnd habe ich zwar ein Werclein von allerhand Poeſie bißhero zuſammen geraſpelt, was michs aber für Mühe gekoſtet, ehe Ich denſelben nur in etwas eine geſtalt einer Italianiſchen Muſik geben können, weiß Ich am beſten. Vnd demnach u. ſ. w. Dreßden am 11. Auguſti 1653.

Henrich Schütz.“

Der letzte Satz des Briefes bezieht sich, zum Theil wenigstens, auf die Opitzischen weltlichen Gedichte, die Schütz in Musik gesetzt hat (s. S. 40). Daß Schütz auch dieses oder jenes der Zieglerschen Madrigale componirt habe, darüber ist keine Nachricht vorhanden. Wohl aber scheint es mit gewissen Madrigalen Stockmanns geschehen zu sein, der nicht unterläßt, in seinem „Vorbericht" zu bemerken, daß der alte Tonmeister einige Male mit ihm correspondirt und auf Verlangen einige Madrigale zur Kirchen- und Tafel-Musik erhalten habe. Dankbar widmete er seiner Person selbst ein solches Gedicht[1]):

„Auf Herrn Heinrich Schützen, Churfürstlich Sächsischen Capell-Meister.

So lange noch mein edler Schütze singt
Und unter seinem Silber
Die Kunst in Noten bringt,
So wird Musik und Composition
Gewißlich rein verbleiben.
Die heut zu Tage schreiben,
Die pfeifen bloß nach weltlicher Manier,
Sie füllen nur die Ohren,
Was herzen soll, das gehet fast verloren,
Und solchen schnöden Ton
Den hasset sein gelehrtes Kunst-Clavier.
Nun wohl. Der edle Schwan
Erhöhe noch Musik und Poesie
Im höhern Chor zur Himmelsharmonie."

Daß das Beispiel des hochangesehenen Schütz Nachfolge fand, darf wohl nicht bezweifelt werden. Der herzoglich sächsische Kapellmeister zu Gotha, Georg Ludwig Agricola, ließ 1675 selbstgedichtete Madrigale drucken, die er dann vermuthlich auch componirt hat. Aber eine selbständige musikalische Form konnte doch auf diese Dichtungen nicht gegründet werden. Die Möglichkeit wäre allein auf dem Gebiete protestantischer Kirchenmusik gegeben gewesen, denn die Dichtungen weltlichen Inhaltes

[1]) M. Ernst Stockmanns Lob des Stadtlebens. Nebst einem Anhang etlicher Madrigalien. Jena, 1683. 8. S. 64 f.

kommen nicht in Betracht, und die katholiſche Kirche hatte ihre lateiniſchen Meſſen und Motetten. Dort aber hatte man ſich zu ſehr ſchon an das Bibelwort und Kirchenlied gewöhnt; außerdem begannen die kirchlichen Compoſitionen eine Ausdehnung und innere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, welche durch die Koſten eines einfachen Madrigaltextes nicht mehr beſtritten werden konnten, ſie erforderten auch immer ausgreifender die Hinzuziehung concertirender Inſtrumente, was dem Stile des muſikaliſchen Madrigals doch im Grunde widerſtrebte. Wenn die deutſchen Tonſetzer an dem lutheriſchen Schriftworte und an den aus dem Schoße ihrer Kirche hervorgegangenen Liedformen feſt hielten, obgleich dieſe Wortreihen ſich dem Weſen einer reicher erblühenden Tonkunſt nicht immer recht fügen wollten, ſo kann man das nur löblich und erfreulich finden; ſo lange ſie es thaten, beſaß ihre Muſik, wenngleich mit mancherlei Mängeln behaftet, doch immer einen geſunden nationalen Kern. Die deutſchen Madrigaldichter betonten freilich ſtark die muſikaliſche Verwendbarkeit ihrer Erzeugniſſe, verzichteten jedoch darauf, je in ein ſo enges Verhältniß zur Tonkunſt zu kommen, wie ihre italieniſchen Vorbilder[1]). Dafür hofften ſie, man werde ihnen ſeine ſelbſtändige poetiſche Bedeutung zuerkennen, eine Hoffnung, welche die Nachwelt nicht erfüllen konnte. Ihre Wichtigkeit haben die deutſchen Madrigale als nothwendige Vorſtufe zu den madrigaliſchen Cantaten- und Opern-Dichtungen, und wiederum für erſtere in weit höherem Grade als für letztere. Denn die deutſche Oper in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche Bach nie berührte, diente für Händel nur als früheſter Ausgangspunkt und hat es an ſich zu einer Vollendung nicht gebracht, während die Kirchencantate diejenige Form werden ſollte, in der ſich die Schöpferkraft Bachs am ſiegreichſten offenbarte. Allerdings wurden durch das eindringende madrigaliſche Weſen Bibelwort und Kirchenlied in der Cantate ſehr beſchränkt, aber doch nicht in dem Grade, daß der

[1]) Stockmann, Madrigaliſche Schriftluſt. 3. Aufl. S. 18.

rechte Mann dem kirchlichen Elemente nicht seine dominirende Bedeutung hätte wahren können. Dafür gewann man das Recitativ und die dreitheilige Arie und somit die Möglichkeit, den gesammten Reichthum damaliger Tonkunst auch für die Kirchenmusik zu verwenden, eine Aufgabe, der freilich nur Seb. Bach gewachsen war. Händels Ideale lagen anderswo; er hat dies Gebiet nur durch seine beiden Passionen berührt.

Die
musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen
im XVII. Jahrhundert.

Wie im 16. und 17. Jahrhundert sich der deutsche Bürgerstand bei einer allgemeineren Pflege der Musik bethätigte, ist eine wichtige Frage, zu deren Beantwortung gleichwohl bisher noch wenig geschehen ist. Einen schätzbaren Beitrag hat Dr. Otto Taubert in seiner Abhandlung: „Die Pflege der Musik in Torgau ꝛc." (Torgau 1868) geliefert. Ein Seitenstück mögen die folgenden Mittheilungen bilden, denen ein im Rathsarchiv zu Mühlhausen befindliches Aktenmaterial zu Grunde liegt. Sie bewegen sich freilich nur innerhalb der Grenzen des 17. Jahrhunderts; allein gerade während dieses Zeitraumes standen auch die musikalischen Bestrebungen Mühlhausens in ihrer höchsten Blüthe, so daß zu der künstlerischen Thätigkeit eines Rudolf und Georg Ahle und anderer hiermit ein Stückchen kulturhistorischen Hintergrundes gegeben wird.

Die musikalische Societät, auch musikalisches Kränzchen genannt, bestand schon im Jahre 1617 und ist vielleicht eben damals gegründet, wenigstens stammten aus diesem Jahre die ersten Statuten derselben. Ihre Hauptbestandtheile bildeten die „Schulcollegen" und die „Adjuvanten". Unter jenen sind streng genommen nur die Lehrer der Mühlhäuser Schule zu verstehen, doch ist es nicht unmöglich, daß hier der Begriff etwas weiter zu fassen ist. Adjuvanten waren eigentlich diejenigen, welche den zum Singen verpflichteten Chor freiwillig und aus Liebhaberei

unterſtützten. Die muſikaliſche Societät hatte ſich alſo aus und an dem Chorkörper von Lehrern und Schülern gebildet, dem die Ausführung der choralen und figuralen Muſik in der Kirche oblag, und der auch neben der Societät fortbeſtand, ſo daß dieſe als freie Vereinigung zu Kunſtzwecken erſcheint. Die Anzahl der Adjuvanten war bedeutend. Den Proteſt gegen eine ſpäter zu erwähnende Reviſion ihrer Statuten im Jahre 1667 unterzeichneten 23, und aus einem Aktenſtücke vom 29. December desſelben Jahres erfahren wir, daß ſich für die widerſetzlichen alten Adjuvanten 32 neue gemeldet hatten. Obwohl zur Vorführung mehrſtimmiger Geſänge Knabenſtimmen unentbehrlich waren, ſo iſt doch von Schülern bei den Angelegenheiten der muſikaliſchen Societät nirgends die Rede; ſie gaben ihre Stimmen her und ſtanden ſonſt zu der Societät in keinem Verhältniſſe; das erſcheint ſelbſtverſtändlich, ſoll aber auch noch beſonders belegt werden.

Außerdem finden wir noch die „exteri“ erwähnt, unter denen man ſich ſchwerlich etwas Anderes denken kann, als die muſikaliſchen Kräfte, beſonders die Lehrer, der umliegenden Dorfſchaften. Daß daſelbſt eifrig, hier und da ſogar in außergewöhnlich reger Weiſe die Muſik gepflegt wurde, dafür liegt wenigſtens aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts eine Reihe von Beweiſen vor. Demnach ſcheint die muſikaliſche Societät den Mittelpunkt der muſicirenden und muſikliebenden Perſonen aus dem ganzen Mühlhäuſer Kreiſe gebildet zu haben, und dies ſtimmt auch zu der Bedeutung, die das Inſtitut beſeſſen haben muß.

In einer Eingabe an den Rath vom 14. November 1623 ſagt die Societät von ſich, daß ſie „gemeiner ſtadt nicht geringes lob zuwege gebracht hatt“. Die Gelegenheiten, bei welchen ſie ſich hören ließ, waren aber folgende. Zunächſt muſicirte ſie in den Kirchen beim Gottesdienſt figuraliter; der eigentliche „Singechor“ der Schüler wird demnach hier auf die Reſponſorien beſchränkt geweſen ſein, im Uebrigen fand er ein weites Feld ſeiner

Thätigkeit im Currende-Singen, das in Mühlhausen bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts bestanden hat. Sodann producirte sich die Gesellschaft bei Hochzeiten, und hieraus erwuchs ihrem Fiscus die Haupteinnahme; vielleicht auch bei Beerdigungen, worüber ich jedoch nichts erwähnt finde. In einem Aktenstücke vom Jahre 1667 werden die reditus fisci folgendermaßen angegeben:

1) Ein Faß Bier aus der Cämmerey.
2) Auß der Herren KirchVäter D. Blasij Einnahme 5 fl.
3) Auß der Herren KirchVäter B. Mariae Virginis Einnahme 4½ fl.
4) Die Brautmeßen Gelder, so sich praeter propter auf 30 fl. belauffen.

Die Einkünfte aus der „Herren KirchVäter Einnahme" werden Remunerationen aus dem Gotteskasten für das Musiciren sein. Die Kirchen-Rechnungen zu Divi Blasii führen aus demselben Jahre, und ebenso vorher schon und später noch, den ständigen Posten von 5 Schock 5 gr. an; gr. sind hier gute Groschen, ein Schock enthielt 20 ggr., ein Meissenscher Gülden — und diese sind gemeint — 21 ggr. Zugleich erklärt uns ein verrätherischer Zusatz daselbst, wozu die Herren Societäts-Mitglieder ihre Einkünfte vorzugsweise verwendeten: zum Convivio musicali.

Man würde sehr irren, wenn man dies Convivium für eine gelegentliche Zusammenkunft halten wollte, wo in ungezwungener Weise den geselligen Freuden nachgegangen wurde. Vielmehr war es eine alljährlich mit steifer Gravität in Scene gesetzte Gasterei, und es scheint, als ob sie für den Zusammenhalt der Gesellschaft mindestens ebenso wichtig gewesen wäre, wie die Musik selbst. Denn als einmal der Fortbestand des Convivium in Frage gestellt war, drohte die ganze Societät aus den Fugen zu gehen, und hatte aus diesem Grunde, wie es scheint, eine mehr als zwanzigjährige Krisis durchzumachen.

Genanntes Convivium stellte sich in der That auch in ziemlich großen Verhältnissen dar. Es dauerte jedesmal zwei Tage, und nicht nur alle Mitglieder aus Stadt und Land werden sich dazu vollzählig versammelt haben, auch zahlreiche Einladungen ergingen an die Würdenträger der Stadt und andre angesehene Persönlichkeiten. Gewöhnlich wurde es am Beginn des Jahres beim Rathswechsel gefeiert, oder auch, um Licht und Holz zu sparen, nach dem zur Johanniszeit stattfindenden Brunnenfeste in Popperode; in den Jahren 1623 und 1624 wurde es aus unbekannten Gründen im November gehalten. Jedesmal besorgte eines der Gesellschaftsglieder die Ausrichtung und hieß daher hospes, oder hospes activus im Gegensatze zu den geladenen Gästen. Die Kosten, etwa 10 Gülden, wurden ursprünglich aus dem Fiscus bestritten; war man schlecht bei Kasse, so erwies der Rath sich hülfreich. Daß es hier nun ziemlich hoch hergehen konnte, wird man aus dem unten mitgetheilten Aktenstücke ersehen. Davon ist freilich nirgends die Rede, daß zur Veredlung der materiellen Genüsse die Gesellschaft an diesen Festtagen auch musikalisch thätig gewesen sei. Doch mag es immerhin geschehen sein. War auch die Compositionsthätigkeit der beiden Ahle, an die man hier zunächst denkt, der geistlichen Arie vorzugsweise zugewendet, so besitzen wir doch auch Gelegenheitscompositionen von ihnen, oder wissen von solchen. Daß überhaupt beim convivium musicale musicirt wurde, wenn auch nicht von der Gesellschaft, steht sogar urkundlich fest: die Musikanten mußten aufspielen und wurden mit Wein traktirt für 1 Schock 12 ggr., die Schüler traten auf und sangen. So berichten die Kirchen-Rechnungen vom Jahre 1667 und 1669. Die Schüler nehmen also nicht am Convivium Theil, wie in Torgau.

Später war es aufgekommen, daß zur Bestreitung der Kosten für das Convivium aus dem Fiscus sechs Thaler gegeben wurden, wie auch die Zuschüsse des Raths und Extra-Zahlungen aus dem Gotteskasten regelmäßig geworden zu sein scheinen. In den Kirchenrechnungen wiederholt sich zeitweilig mit ziemlicher

Stetigkeit die Notiz: „Zum Convivio Musicali wegen Zulag der Herren Seniorum 1 Schock 12 ggr.", d. h.: genannte Summe wird gezahlt, da auch der Rath zugelegt hat. Allein selbst so wurden die Kosten nicht gedeckt, und den Rest mußten nun die Adjuvanten der Reihe nach tragen. Diese aber wurden einer solchen Belastung zuletzt überdrüssig, mochten auch ihre Rechte mehrfach geschmälert sehen und der Ehrlichkeit in Verwaltung des Fiscus nicht trauen, kurz sie verlangten eine Revision der Statuten, und zwar: 1) daß auch die „Schulcollegen" die restirenden Kosten des Convivium tragen sollten, 2) daß zwei fiscales ernannt würden, ein Schulcollege und ein Adjuvant, die jährlich über die Kassenverhältnisse Rechenschaft ablegten. Hieraus entspann sich nun gegen Ende des Jahres 1667 ein Streit, der von beiden Seiten mit Bitterkeit geführt und dem Rathe mit Feierlichkeit vorgetragen wurde; zu Weihnachten desselben Jahres betheiligte sich ein Theil der Adjuvanten nicht an den Festtagsaufführungen. Erst im Jahre 1689 kam die Sache zum Austrage; es liegt über sie folgende Eingabe an den Rath vor:

(S. praemittendis.)

Nachdem die Itzigen Membra der Musicalischen Societät reifflich erwogen, wie das gewöhnliche Jährliche convivium leichtlich hinfallen könte, weil zeithero ettliche der Herren Adjuvanten, so Gott zu Ehren und auß liebe der edlen Music auff denen Choris Symphoniacis erschienen, Sich, wegen der vermeinten vielen impensen so sie bey künftiger außrichtunge auffwenden müßen dem Convivio entzogen; Alß haben Selbige solchem Vorwandt abzuhelffen solche moderation einhellig getroffen.

Erstlich soll an Speisen aller überfluß abgeschaffet sein, und nicht mehr als Jeden Tag 5 Gerichte, nebenß Käße und Kuchen, Zöpfchen oder Bretzeln auffgetragen werden.

Zweytens sollen die auß dem Fisco Zeithero gereichten sumtus, nemblich 8 Rthl. [diese Steigerung war offenbar nach

Ausbruch des Streites eingetreten; früher 6 Thlr.] vermehret, und dem zukünfftigen Hospiti zwölff Reichsthl. gegeben werden.

Drittens sollen hier zu invitiret werden

1 als Hospites
- Domini
  - IV. Consules
  - 2. Censores [die Semner]
  - 4. Kirchen Väter
  - 4. Hospital Inspectores

2 als Membra
- Domini
  - 6. Ministeriales [die Geistlichkeit] Herr Bernhard Knorre
  - 9 Collegae
  - Adjuvantium Coetus
    - 2 Organoedi
    - 6 Musici

Vierdens weil die Herren Ministeriales, welche zuvor nur Hospites gewesen, ihnen gefallen laßen das convivium auch als membra mitzuhalten [es scheint die Voraussetzung zu Grunde zu liegen, daß wenn 12 Thlr. nicht reichten, alle Mitglieder ohne Ausnahme zur Tragung der übrigen Kosten verpflichtet waren], so soll auch auß Ihnen gleich wie auch auß den andern beyden Orden [Schulcollegen und Adjuvanten], ein Fiscalis constituiret werden, und so wohl zur rechnunge, als zur wahl eines neuen Hospitis gezogen werden.

Fünfftens solte der Hospes activus wider die leges sumtuarias handeln, so soll Er Fünff Thaler Straff-fällig sein, damit allem excess möge gewehret werden.

Sechstens, weil die Herren Cantores gesucht, daß bey vornehmen Brautmeßen die Herren Adjuvanten auff geschehene invitation erscheinen möchten, so wollen sich selbige deßen nicht entschlagen.

Zum Siebenden wird anbey mit gebührender reverentz gesuchet, es wollen Unsere hochgebietende Herren Superiores Ihnen geneigt gefallen laßen, anordnunge zuthun, daß ins Künftige dem Hospiti ettwas Holtz wie Vor geschehen zu beßer außrichtunge möge verehret und geführet werden.

Zum achten weile Unſere Hochzuehrende Herren Obern zu ruhiger und beßerer Sabbats-feyer einmüthiglich beſchloßen, daß ins Künftige Keine Sontags-hochzeiten mehr ſollen verſtattet, ſondern ſolche in der Woche gehalten werden, ſo wird geziemender maßen gebeten günſtige verordnunge zuthun, daß ſolche Hochzeiten choraliter mögen beſungen werden, und davon dem Fisco zu leichterer ertragunge der wachſenden Unkoſten ein gewißes inseriret werden.

Wie ſolches gerichtet zu conservirunge der Musicalischen Geſelſchaft, alſo wird an geneigter deferierunge nicht gezweiffelt.

Damit nun obgeſetzter vergleich unzerbrüchlich möge gehalten werden, ſo gehet der gantzen Musicalischen societät unterthänige Bitte an Einen Hoch und wol Edlen auch hochweiſen Innern Rath, es wolle Selbiger hochgeneigt geruhen, obgeſetzte convival-ordnunge durch Seine hochtragende Autorität zu ratificieren und confirmiren.

Dero Wohl und Edlen Herrlichkeit

Gebett und Dienſt-ſchuldigſte

Müllhauſen den 6. Martij

Anno 1688.

[Folgen 28 Unterſchriften.]

Punkt 7 und 8 fehlen in dem vom Rath beſtätigten Exemplare, wo außerdem einzelne kleine Aenderungen eingetragen ſind, die aber keine erhebliche Bedeutung für das Ganze haben. Uebrigens bemerkt man, daß die Mitgliederzahl kleiner geworden war. Hiermit ſind die Nachrichten über die Schickſale des merkwürdigen Inſtituts zu Ende.

Bachiana.

1. Bach und Chriſtian Friedrich Hunold.

Im Herbſt des Jahres 1717 folgte Bach einer Berufung als Capellmeiſter an den Hof des Fürſten Leopold von Anhalt-Cöthen und iſt in dieſer Stellung geblieben bis zum Frühjahr 1723. Seine Thätigkeit als Componiſt richtete er zumeiſt nach den Anforderungen ein, die ſein Amt an ihn ſtellte. Kirchenmuſik wurde an dem Hofe reformirter Confeſſion nicht gepflegt, Kammermuſik dagegen um ſo eifriger, als der Fürſt ſelbſt die Tonkunſt in ungewöhnlichem Maße liebte, eine bemerkenswerthe muſikaliſche Bildung beſaß und ſich auch mit der muſikaliſchen Ausübung eifrig befaßte. Was nun an Kammermuſikwerken Bachs aus der Cöthener Periode vorliegt, iſt größtentheils inſtrumentaler Gattung. Von Vocalmuſik kannte man lange nur eine beglückwünſchende an den Fürſten gerichtete Cantate („Durchlauchtger Leopold, es ſinget Anhalts Welt"). Eine andere Kammercantate iſt dann ans Licht gezogen worden, von der jedoch der Anfang verloren gegangen iſt. Es war anzunehmen, daß der verlorene Theil nicht mehr als einen enggeſchriebenen Foliobogen betragen hat, daß die Cantate beſtimmt war, zum Jahreswechſel im Schloſſe aufgeführt zu werden. Aus der Dichtung ließ ſich ſchließen, daß ſie an das geſammte anhalt-cötheniſche Fürſtenhaus gerichtet geweſen iſt, ſowie daß

sie nur zwischen den Jahren 1717 und 1721 componirt sein kann[1]). Es sind jetzt die Mittel vorhanden, die Richtigkeit der Vermuthungen zu beweisen und das Jahr der Entstehung der Composition genau festzustellen.

Christian Friedrich Hunold, in der Schriftstellerwelt unter dem Namen Menantes bekannt, hatte von 1700 bis 1706 in Hamburg gelebt, sich den Ruf eines gewandten, wenn auch schlüpfrigen Litteraten erworben und als Verfasser theatralischer Dichtungen an dem Hamburger Opernwesen thätig theilgenommen. Wegen eines zügellosen Romans mußte er Hamburg verlassen, begab sich in seine Heimath Thüringen zurück und lebte von 1708 an in Halle, wo er Vorlesungen über Poesie, später auch über Rechtswissenschaft hielt, dabei aber seine litterarischen Beschäftigungen fortsetzte. Als gewandter Versemacher versorgte er Halle und Umgegend, im Besonderen auch die mitteldeutschen Fürstenhöfe mit Gelegenheitsgedichten. Unter diesen hat er keinen so reichlich bedacht, wie den cöthenischen. Es sind nicht weniger als sieben Gedichte vorhanden, welche auf ihn Bezug nehmen[2]). Besondere, jetzt nicht mehr sicher zu bestimmende Verhältnisse müssen ihn bewogen haben, seine leichte Feder so häufig zur Ehre dieses Hofes in Bewegung zu setzen. Das früheste ist eine Cantate aus dem Jahre 1713, als Bach noch in Weimar weilte, und dem 10. December, dem Geburtstage des damals noch nicht regierenden Prinzen Leopold gewidmet[3]). Die übrigen sechs fallen in die Jahre 1718 bis 1720. Eines

[1]) „J. S. Bach" II, S. 450 f. und 822 ff. Die Cantate ist alsdann in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band XXIX, S. 209 ff., veröffentlicht.

[2]) Sie finden sich gedruckt in „Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer zusammen getragen und nebst seinen eigenen an das Licht gestellet von Menantes". Halle 1718, 1719, 1720. Drei Bände.

[3]) Daß der 10. December Leopolds Geburtstag war und nicht der 2. November, wie Krause in der Fortsetzung der Bertramischen Geschichte des Hauses und Fürstenthums Anhalt (Halle 1782) angibt, erhellt aus dem bei Menantes mehrfach wiederkehrenden Datum, und ist nachträglich auch archivalisch festgestellt worden.

darunter trägt die Ueberschrift: „Glückwunsch zum neuen Jahre 1719 an das Durchlauchtigste Haus von Anhalt-Cöthen. Im Namen anderer“ [1]).

Dies ist die Dichtung zu der oben erwähnten Bachschen Kammercantate, die demnach zum Neujahrs-Tage 1719 componirt und aufgeführt worden ist. Wer die „anderen“ sind, für die Hunold das Gedicht gemacht hat, läßt sich aus einem Gratulationscarmen seiner Feder schließen, mit dem am 10. December 1719 dem Fürsten Leopold „wolten ihre Devotion bezeigen der Capell-Meister und sämtlichen Cammer-Musici“ [2]). Sicherlich waren auch bei der Neujahrs-Cantate Bach und seine Musiker die Besteller gewesen.

Sie stellt sich als eine dramatische „Serenata“ dar. Redende Personen sind „Die Zeit“ und „Göttliche Vorsehung“. Bach läßt erstere Tenor, letztere Alt singen. Zeit beginnt im Recitativ: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht, Hat Anhalt manche Seegens-Stunden, Und itzo gleich ein neues Heil gebracht. (Göttliche Vorsehung:) O edle Zeit! mit GOttes Huld verbunden. (Zeit. „Aria“:) Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht. Mit Gnaden bekrönet der Himmel die Zeiten; Auf Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten, Bezahlet dem Höchsten mit Dancken die Pflicht. Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht.“ Im Recitativ fährt sodann die Zeit also fort: „So bald, als Dir die Sternen hold O höchst gepriesnes Fürsten-Thum! Bracht ich den theuren Leopold. Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm, Hab ich ihn manches Jahr gepfleget, Und ihm ein neues beygeleget. Noch schmück ich dieses Götter Haus, Noch zier ich Anhalts Fürsten Himmel Mit neuem Licht und Gnaden Strahlen aus; Noch weicht die Noth von diesen Gräntzen weit; Noch fliehet alles Mord-Getümmel;

---

[1]) A. a. O. Band II (1719). S. 286 ff.
[2]) A. a. O. Band II, S. 576 ff.

Noch blüht allhier die güldne Zeit: So preiſe denn des Höchſten Gütigkeit." Die Göttliche Vernunft ergreift das Wort: „Des Höchſten Lob iſt den Magneten gleich Von oben her mehr Heil an ſich zu ziehen. So müſſen weiſe Fürſten blühen; So wird ein Land vom Seegen reich. Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn Für dieſes Haus der Zeiten Herr erſehn."

Hier darf ich einhalten, denn mit der letzten Zeile ſind wir an die Stelle gelangt, von welcher aus die Compoſition ohne Unterbrechung weitergeht. Bach hat die Serenata ſpäter zu einer Kirchencantate umgeſtaltet („Ein Herz, das ſeinen Jeſum lebend weiß")[1]). Die Vergleichung der beiden Dichtungen ergibt, daß der verloren gegangene Anfang der Compoſition der Serenata ungefähr von demſelben Umfange geweſen ſein muß, wie der des Kirchenſtücks. Darnach wären außer dem Eingangs-Recitativ 144 Takte der erſten Arie in Verluſt gerathen. Ungefähr 12 Takte auf das Syſtem gerechnet, ergibt ſich, daß im Ganzen 12 Syſteme für die Arie vorhanden geweſen ſein müſſen. Drei Syſteme fanden bei Bachs Schreibart bequem auf einer Folioſeite Platz. Es hat alſo das verloren gegangene Stück der Arie auf nur einem Foliobogen geſtanden. Daneben blieb noch Raum für das Eingangs-Recitativ und für einen guten Theil des der Arie folgenden Recitativs, das Bach auf zwei leer gebliebene Notenzeilen am Fuß der Folioſeiten notirt haben wird, wie er ſolches häufig zu thun pflegte.

Am 1. Januar 1719 war das Gedicht noch ungedruckt, denn der zweite Band der Sammlung, in dem es ſich befindet, erſchien erſt im Laufe dieſes Jahres. Bach hat alſo nach Hunolds Manuſcript componirt. In dieſem muß der Text hier und da eine andere Faſſung gehabt haben, als im Druck. Einige Verſchiedenheiten, welche zwiſchen dem gedruckten Gedicht und dem Text der vor etwa 10 Jahren veröffentlichten Compoſition beſtehen, ſind

[1]) Bach-Geſellſchaft, Band XXVIII, Nr. 134.

indeſſen auf Irrthümer des Herausgebers zurückzuführen, die freilich leicht entſtehen konnten, denn das Autograph iſt manchmal ſchwer zu entziffern [1]).

Für den 10. December 1718 hat Hunold zwei Gedichte geliefert. Das eine iſt eine geiſtliche „Cantata; an des Durchläuchtigſten Fürſten Leopoldi, Fürſtens zu Anhalt Cöthen, ꝛc. ꝛc. Geburths-Feſte, den 10. Dec. 1718. bey gehaltenem GOttes-Dienſte“ [2]). Aus dieſer Ueberſchrift ergibt ſich, daß die Cantate componirt und aufgeführt worden iſt. Der Componiſt kann natürlich nur Bach geweſen ſein. Die Dichtung führt den Text der Feſtpredigt (Pſalm 119, v. 175) aus. An der Spitze ſteht für den Chorus der Bibelſpruch „Lobet den Herrn, alle ſeine Heerſcharen, ſeine Diener, die ihr ſeinen Willen thut“ (Pſalm 103, v. 21). Dann folgen drei Recitative und drei Arien [3]). Die Cantate gehört zu jenen zwiſchen kirchlicher und weltlicher Muſik mitten inne ſtehenden Compoſitionen, für welche nur die allgemeine Bezeichnung: religiöſe oder erbauliche Muſik vorhanden iſt. Es iſt mit ihr der Menge Bachſcher Vocalmuſik ein Werk hinzugefügt, von deſſen Beſtehen man bisher nichts wußte. Die Compoſition ſelbſt iſt verloren gegangen. Gemuthmaßt kann werden, daß Bach ſie ſpäter für kirchliche Zwecke wieder verwerthete. Ob etwa Theile derſelben in eine der noch vorhandenen Kirchencantaten aufgegangen ſind, das zu beſtimmen fehlt es einſtweilen an Mitteln.

---

[1]) Der Herausgeber der Umgeſtaltung zur Kirchencantate, der im Anhang des betreffenden Bandes auf das weltliche Original Rückſicht nimmt, hat richtiger geleſen. Im Recitativ „Bedenke nur beglücktes Land“ iſt durch einen Schreibfehler Bachs eine ſinnloſe Conſtruction entſtanden. Es muß geleſen werden: „Schau an des Prinzen e d l e m Leben“ u. ſ. w.

[2]) Auserleſene und theils nie gedruckte Gedichte ꝛc. Band II, S. 134.

[3]) Hier die Anfänge derſelben: Recitativ „Mein Leben kommt aus deiner Hand“, Aria „Ich lebe Herr! mein Herz ſoll dich erheben“, Recit. „Was nutzte mir ein zeitlich Lebens-Gut“, Aria „Herr, laß meine Seele leben“, Recit. „Herr, dein Gericht, In dem die höchſte Weisheit ſpricht, Aria „Herrſche Du ſelber mit Gnaden von oben“.

Nicht mit gleicher Sicherheit läßt sich behaupten, daß Bach auch das andere Gedicht für den 10. December 1718 componirt hat. Dies ist wieder eine weltliche Serenata, die der zum 1. Januar 1719 bestimmten auch insofern ähnelt, als hier wiederum zwei allegorische Personen eingeführt werden: die Glückseligkeit Anhalts und die Fama[1]). Man muß schließen, daß dabei zwei bestimmte Sänger ins Auge gefaßt waren, welche damals dem Cöthener Hofe zur Verfügung standen. Hunold wird daher die Serenata wohl in der Erwartung entworfen haben, daß Bach sie componiren werde. Ob er dies aber neben der Composition der religiösen Cantate auf denselben Tag, und neben der Serenata auf den folgenden Neujahrstag wirklich ausgeführt hat — er würde alsdann etwa während eines Monats nicht weniger als drei Compositionen ähnlicher Bestimmung gesetzt haben — ist doch etwas zweifelhaft.

Anders steht es wiederum um die beiden noch übrigen Cantatendichtungen. Eine derselben hat den Titel: „An das Hochfürstl. Haus zu Anhalt Cöthen beym Eintritt des 1720. Jahres. Im Namen anderer“[2]). Sie ist nicht dramatisirt, sondern ein gewöhnliches Singgedicht, aus Arien und Recitativen bestehend. Daß Bach hierzu die Musik machte, ist um so wahrscheinlicher, als er sich bei dem drei Wochen vorher einfallenden Geburtstage des Fürsten begnügt hatte, ein einfaches Gratulations-Carmen in Alexandrinern zu überreichen, von welchem oben schon die Rede war. Die andere und letzte Dichtung gilt wieder dem Geburtstage. Datum und Jahr sind hier nicht angegeben. Es kann aber nur der 10. December 1720 gemeint sein, denn am 6. August 1721 starb Hunold[3]). Die

[1]) Auserlesene und theils nie gedruckte Gedichte ꝛc. Band II, S. 84 ff. Anfang: „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ (Recitativ der Glückseligkeit).

[2]) A. a. O. Band III (1720), S. 6 ff. Anfang: „Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne“ (Arie).

[3]) Geheime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schrifften. Cöln, 1731. S. 108.

Form ist dieses Mal die eines Schäfergespräch, an welchem sich drei Personen: Sylvia, Phillis und Thyrsis betheiligen[1]). Man erfährt aus ihm, daß der Fürst im Frühjahr schwer erkrankt gewesen war; hiermit wird seine im Mai 1720 unternommene Reise nach Carlsbad zusammenhängen, auf der Bach ihn begleitete. Der Beisatz „Im Namen anderer", welcher sich auch über diesem Gedichte findet, deutet wie in früheren Fällen auf eine von der Musikcapelle dargebrachte Huldigung hin. Beide Compositionen sind verloren gegangen.

Die gewonnenen Ergebnisse dienen nun auch dazu, die Entstehungszeit der Cantate „Durchlauchtger Leopold" zu bestimmen, welche lange Zeit als die einzige Gelegenheitsmusik bekannt war, die Bach während seines Aufenthalts in Cöthen für den Hof geschrieben. Nachgewiesen sind aus Hunolds Dichtungen während Bachs Cöthener Zeit: Geburtstagscantaten für 1718 und 1720, und für 1719 ein Geburtstagsgedicht ohne Musik, außerdem Neujahrscantaten für 1719 und 1720. Die Cantate „Durchlauchtger Leopold" ist Geburtstagsmusik; für sie bleiben also die Jahre 1717, 1721 und 1722 übrig. 1721 ist aber unmöglich, denn in diesem Jahre fand am 10. December[2]) die Vermählung des Fürsten statt, ein Ereigniß, auf das in der Cantate unfehlbar Bezug genommen wäre. Der Text enthält keinerlei Hindeutung hierauf, wohl aber darauf, daß der Fürst noch nicht lange an der Regierung war, als ihm diese Huldigung gebracht wurde[3]). Und am Anfang heißt es: „Es singet Anhalts Welt von neuem mit Vergnügen." Der Fürst hatte die Regierung am 28. December 1715 angetreten. Seinen ersten Geburtstag als Regent feierte er also 1716, „von neuem", d. h. zum zweiten Male beging er ihn als solcher 1717. Auf den 10. December dieses Jahres fällt also die Cantate; sie ist Bachs erste derartige Composition

[1]) A. a. O. Band III, S. 580 ff. Anfang: „Heut ist gewiß ein guter Tag" (Recit. der Sylvia).

[2]) Oder 11. December; die Angaben variiren hierüber.

[3]) „Daß er werde Anhalts Lande Setzen in beglückten Stande."

in Cöthen und von ihm gleich nach seinem Amtsantritte geschaffen. Unmittelbar nach der Aufführung muß er dann nach Leipzig abgereist sein, wo er am 16. December in der Universitätskirche zu thun hatte[1]).

Wir sind noch nicht am Ende. Unter Bachs Kammercantaten führt eine den Titel „Von der Vergnügsamkeit“[2]). Sie ist für Solosopran gesetzt und sehr umfangreich, enthält nicht weniger als vier Arien mit ebenso vielen Recitativen. Einem bestimmten Zwecke dient sie nicht, ist aber dennoch mit ganz besonderer Hingabe gearbeitet. Hunold veröffentlichte 1713 eine Gedichtsammlung „Menantes Academische Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte, Nebst Einer Anleitung zur vernünftigen Poesie“. In ihr begegnet man auf S. 62 ff. dem Text zu einer Kammercantate, betitelt „Von der Zufriedenheit“ und es ergibt sich, daß dieser in dem von Bach componirten Texte enthalten ist. Letzterer beginnt mit einem längeren Recitativ, das zu Hunolds Dichtung nicht gehört, aber doch von diesem herrührt: es findet sich in derselben Sammlung auf S. 40: „Der vergnügte Mensch“, und bildet da ein Ganzes für sich. Dann folgt der auf S. 62 ff. stehende Text, doch mit Uebergehung der zwei madrigalischen Zeilen, die als poetisches Thema an der Spitze der Dichtung stehen. Nachdem die Dichtung vollständig durchcomponirt worden ist (drei Arien und zwei recitativische Zwischenstücke), hat Bach trotzdem noch mehr zu sagen. Es folgen nun jene zwei madrigalischen Zeilen, und dann weitere Betrachtungen in Strophenform, erst recitativisch, dann zu ariosem Gesang sich festigend. Sie finden sich in Hunolds Gedichten nicht. Ebensowenig die Verse, welche den Text der Schlußarie abgeben.

Von Hunold selbst kann die Compilation nicht gemacht sein. Der als Eingangsrecitativ von Bach benutzte Text besteht aus Alexandrinern und ist vom Dichter zu musikalischer Behandlung

[1]) „J. S. Bach“ I, S. 621. Die Cantate ist jetzt veröffentlicht B.-G. XXXIV, S. 3 ff.

[2]) Veröffentlicht B.-G. XI², S. 105 ff.

gar nicht bestimmt gewesen. Durch die Verbindung, in die er mit der eigentlichen Cantatendichtung Hunolds gebracht wird, verdunkelt er die Bedeutung der letzteren, welche in hübscher Weise aus den nunmehr von ihrem Platze verdrängten zwei Zeilen „Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich, In sich am meisten reich" entwickelt worden ist. Die strophischen Betrachtungen aber des letzten Recitativs und Arioso der Composition sind dermaßen ungeschickt abgefaßt, daß sie wohl von einem Anfänger oder Dilettanten, niemals aber von dem gewandten und schulgerechten Hunold herrühren können.

Darnach ist auch kein Grund anzunehmen, daß die Composition noch zu Hunolds Lebzeiten entstanden sein müsse. Ueberdies weisen schon die großen, reich entwickelten Formen der Musik auf eine spätere Zeit hin, und die Schriftzüge des Autographs desgleichen[1]).

Verhält sich dieses aber so, dann liegt am Tage, daß Bach für Hunolds Gedichte ein persönliches Interesse gehabt haben muß, und sie nicht nur bei äußerlich gebotener Gelegenheit componirte,

---

[1]) Im dritten Recitativ ist zu lesen „Eh' ein Ergetzen" (oder „Vergnügen", wie Bach componirt) und vorher mit einem Comma zu interpungiren. Am Schluß des zweiten Recitativs ist eine Sinnlosigkeit entstanden, an welcher Bach allein Schuld sein dürfte. Die Stelle lautet bei Hunold: „Geld, Wollust, Ehre sind nicht sehr In dem Besitzthum zu betrachten, Denn tugendhafft sie zu verachten, Ist unvergleichlich mehr".

Im ersten Recitativ muß es heißen „Ein Narr rührt seine Schellen, nicht „rühmt". Ferner hat die drittletzte Zeile in der Composition eine ganz andere Fassung, als in dem gedruckten Gedichte; hier lautet sie: „Die Demuth liebt mich selbst; wer es so weit kann bringen" u. s. w., dort: „Ich fürchte keine Noth, frag nichts nach eitlen Dingen". In dieser Aenderung erkenne ich das Bestreben, einen Zusammenhang mit der bei Hunold selbständig dastehenden Cantatendichtung herzustellen. Freilich ist nun ein Fehler in der Satzconstruction entstanden.

Im dritten Recitativ sind nach den Worten „gen Himmel sein Gesicht gewandt" zwei Zeilen hinzugefügt, welche diesen Gedanken weiter verfolgen. Das ist echt Bachisch, wahrscheinlich hat er also selbst die Zurichtung des gesammten Textes übernommen. Nachweislich hat er dergleichen auch bei anderen Gelegenheiten gethan.

ſondern aus eigener Bewegung auch in ſpäteren Tagen noch in die Hand nahm. Und dies ſcheint auf den erſten Blick merkwürdig genug, denn verſchiedenere Naturen konnte es nicht leicht geben.

Wenn man nur die eine und andere von Hunolds Hamburger Schriften lieſt, ſo empfängt man ein abſtoßendes Bild des Mannes. Die Züge verändern ſich aber, wenn man zur Vorſtellung eines Geſammtbildes vordringt. Hunold war dennoch ein Menſch von nicht gewöhnlicher Begabung, deſſen Weſen auch des Ernſtes und einer gewiſſen ſittlichen Kraft nicht ermangelte. Nachdem er als zwanzigjähriger Jüngling tief in das liederliche Treiben der galanten Welt Hamburgs hineingerathen war, beſann er ſich ſpäter auf ſein beſſeres Ich, bereute freimüthig ſeine Ausſchweifungen, wurde geſetzt und arbeitſam. Er iſt eine von den phantaſtiſchen Naturen jener Zeit, die aus Rohheit und Talent, leichtfertiger Sinnlichkeit und religiöſem Ernſt, Bosheit und Gutmüthigkeit bunt zuſammengeſetzt erſcheinen. Er ähnelt Günther, wenn er auch an Begabung dieſem weit nachſteht. Außerdem nahm man damals manche Dinge leichter, die einem ſpäteren, ſtrenger denkenden Geſchlechte unerträglich ſcheinen. Der ernſthafte, bürgerlich ſolide Burchardt Menke konnte an Günthers Bearbeitung eines ſchamloſen Gedichtes des Johannes Secundus Wohlgefallen finden und dieſes ſogar öffentlich ausſprechen. Es iſt kein Grund vorhanden, Bach in dieſer Beziehung einen empfindlicheren Geſchmack zuzutrauen. Unter ſolchen Umſtänden war das Entſcheidende folgendes. Hunold hat zuweilen artige Einfälle; aber auch da, wo ihn ſeine Phantaſie gänzlich im Stich läßt, wo ſeine Gedanken in der platten Proſa fortkriechen, bleibt ſeine Ausdrucksweiſe immer muſikaliſch. Weniger in dem Sinne, daß ſie ſchon ſelbſt Melodie enthalte, ſondern ſo, daß ſie ſich ſofort in Muſik auflöſte, ſowie dieſe mit ihr in Berührung kam. Hunold war ſelbſt ſehr muſikaliſch, und beſonders im Spiel der Violine und der Gambe wohl geübt[1]). Als Verfaſſer von Operndichtungen, im Verkehr mit Reinhard Keiſer und den Hamburgiſchen Sängern hatte er Ge-

[1]) Geheime Nachrichten S. 3.

legenheit genug gehabt, die Erfordernisse eines guten Musiktextes praktisch zu erlernen. In theoretischen Schriften hat er diese sich und anderen klar zu machen gesucht. Es ist nicht anders: die Poesie befand sich damals im Schlepptau der Musik. Nicht nur in größeren Formen, sondern selbst in der kleinsten, im Liede, bestand diese Abhängigkeit. Und so sehr ist sie Charaktermerkmal der Zeit, daß die deutsche Dichtung am Ausgang des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nur vom Grunde der Musikgeschichte aus völlig begriffen werden kann. Um die Poesie endlich aus den Banden der Musik zu befreien, bedurfte es einer gründlich unmusikalischen Person, deren Ohren taub auch gegen die süßesten Sirenentöne waren. Gottsched war eine solche, und unter seinen Verdiensten um das Gedeihen einer selbständigen deutschen Poesie ist diese negative Eigenschaft keins der geringsten, daß er gegen den in der Verbindung von Tonkunst und Dichtkunst liegenden Reiz ganz unempfindlich war.

Bachs und Hunolds Bekanntschaft kann sehr früh stattgefunden haben. Vielleicht traten sie einander schon in Hamburg persönlich nahe, wohin Bach zwischen 1700 und 1703 von Lüneburg aus zuweilen kam. Hunold war in Wandersleben bei Arnstadt geboren, sie waren also Landsleute, die damals in der Fremde noch eifriger trachteten, sich zu finden, als jetzt. 1707 hielt er sich eine Weile in Arnstadt auf[1]) und könnte auch an diesem Orte Bach noch getroffen haben, der im Sommer des Jahres von hier nach Mühlhausen zog. Der Verkehr konnte dann in Halle fortgesetzt werden, das Bach von Weimar aus mehrere Male besuchte. Doch das sind nur Möglichkeiten. Sicher ist, daß während der Cöthener Zeit ein lebhafter Verkehr zwischen ihnen bestand. Diese Thatsache ist geeignet, noch zwei Ereignisse aus Bachs Leben schärfer zu beleuchten. Bach war im Herbst 1719 in Halle. Er soll Händel dort haben aufsuchen wollen, der aber an dem Tage vor Bachs Ankunft abgereist, und so gewissermaßen seinem großen Zeitgenossen ausgewichen sei. Ich habe schon an anderer

[1]) Geheime Nachrichten S. 108.

Stelle gesagt, daß Bach die Gewohnheit hatte, im Herbst Kunstreisen zu unternehmen, und daß er bei Gelegenheit einer solchen 1719 durch Halle gekommen sein wird. Wenn er nur Händels Bekanntschaft dort machen wollte, so konnte dies auch zu einer anderen Zeit geschehen, denn Händel hielt sich im Sommer 1719 monatelang in Halle auf[1]). Jetzt wissen wir, daß Bach damals etwas Besonderes in Halle zu thun hatte: er wollte das Gratulations-Carmen der Cöthener Musikcapelle für den 10. Dezember und den Cantatentext für den 1. Januar bei Hunold bestellen. Das zweite Ereigniß ist die Hamburger Reise von 1720. Sie hätte beinahe zur Folge gehabt, daß Bach als Organist der Jacobi-Kirche in Hamburg geblieben wäre, doch ließ der Kirchenvorstand es zu, daß ein unbedeutendes Subject, Namens Heitmann, sich die Stelle für 4000 Mark erkaufte. Neumeister, damals Hauptpastor an St. Jacobi, war über den skandalösen Vorgang in heller Entrüstung und rügte ihn öffentlich von der Kanzel[2]). Von persönlichen Beziehungen desselben zu Bach war bisher nichts bekannt. Neumeister war aber ein Freund Hunolds, sein Lehrer in der Poetik und Vorbild im madrigalischen Singgedicht[3]). Es kann nun keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Bach in Hamburg mit Neumeister in persönlichen Verkehr trat, und gerade dieser des Künstlers Berufung aufs eifrigste wünschte und betrieb. Beide Männer gehören in der Kunstgeschichte eng zusammen, für die auch Neumeisters Bedeutung eine große ist, denn er erfand die madrigalische Kirchencantate. Von seinen Dichtungen dieser Art hatte Bach schon einige in Musik gesetzt, bevor sie in Hamburg zusammenkamen.

[1]) „J. S. Bach" I, S. 621.

[2]) A. a. O. S. 630 ff.

[3]) Geheime Nachrichten S. 100. — Menantes, Galante, Verliebte und Satyrische Gedichte. Hamburg, 1704. Vorrede. — Derselbe, Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707. Vorrede.

2. Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Paſſion.

Elf Arien ſind es, welche Bach im geſammten für die Johannes-Paſſion componirt hat, wenn man nämlich an zwei Stellen ein Arioſo mit der nachfolgenden Arie als Eins zuſammenfaßt. Als er dem Werk die erſte Geſtalt gab, was wahrſcheinlich noch in Cöthen, in den erſten Monaten des Jahres 1723, geſchehen iſt, ſtattete er es mit neun Arien aus; ich laſſe ſie hier in der Ordnung aufziehen, wie ſie in der Paſſion nach einander erſcheinen.

1. Von den Stricken meiner Sünden (Alt).
2. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten (Sopran).
3. Himmel reiße, Welt erbebe (Baß mit Sopran-Choral).
4. Zerſchmettert mich, ihr Felſen und ihr Hügel (Tenor).
5. Ach windet euch nicht ſo, geplagte Seelen (Tenor).
6. Eilt, ihr angefochtnen Seelen (Baß mit Chor).
7. Es iſt vollbracht (Alt).
8. Mein theurer Heiland, laß dich fragen (Baß mit Chor-Choral).
9. Mein Herz! indem die ganze Welt (Tenor-Arioſo) und: Zerfließe, mein Herze (Sopran-Arie).

Da Bach ſich nicht im Beſitze einer Paſſionsdichtung befand, die ſeinen Abſichten ganz entſprach, auch keine Zeit mehr gehabt zu haben ſcheint, ſich eine ſolche zu verſchaffen, entlehnte

er zu vier der obigen Arien die Texte aus der Paſſionsdichtung von Brockes (Hamburg 1712). Er that damit nichts, was nicht in ſeiner Zeit auch andere thaten; übrigens ſcheint er die Texte eigenhändig umgeändert zu haben. Sie gehören zu 1, 6, 8 und 9. Wie er zu den übrigen fünfen gekommen iſt, hat ſich bis jetzt nicht ermitteln laſſen. Ich habe an anderm Orte[1]) die Vermuthung zu begründen verſucht, daß er ſie ſelbſt zuſammengeſtellt habe.

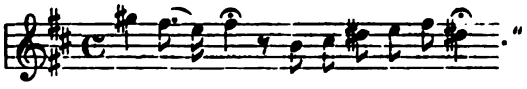
Nun unterwarf er aber nach einigen Jahren die Johannes-Paſſion einer durchgreifenden Umarbeitung, die auch den Beſtand der Arien antaſtete. 3, 4 und 5 des vorſtehenden Verzeichniſſes wurden einfach entfernt. Der Platz, wo 3 geſtanden hatte (hinter dem Choral S. 31 der Ausgabe der B.-G.) blieb unausgefüllt. An die Stelle von 5 trat ein Baß-Arioſo „Betrachte, meine Seel" und eine Tenor-Arie „Erwäge"; zu beiden Stücken entnahm Bach die Worte wieder aus Brockes' Gedicht. 4 endlich wurde durch die Arie „Ach, mein Sinn" erſetzt. Als ich den zweiten Band des „J. S. Bach" ſchrieb, war ich noch nicht im Stande, den Verfaſſer des Textes nachzuweiſen, deſſen ſich Bach zu dieſer Arie bedient hat. Inzwiſchen iſt es mir gelungen, ihn zu finden. Zunächſt aber möge der Text ſelbſt hier ſtehen.

Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin,
Wo ſoll ich mich erquicken?
Bleib ich hier? Oder wünſch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt iſt gar kein Rath,
Und im Herzen ſtehn die Schmerzen
Meiner Miſſethat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Chriſtian Weiſe (1642—1708), der bekannte Zittauer Schulrektor, ließ im Jahre 1675 zu Leipzig erſcheinen „Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken . . . . . Zu gebührender Nachfolge, ſo wol in gebundenen als ungebundenen Reden, allen curiöſen Gemüthern recommendirt"; eine Anleitung zur

[1]) „J. S. Bach" II, S. 350 f.

Dicht- und Rede-Kunſt mit Beiſpielen. S. 350 ff. handelt er von den Madrigalen und von den madrigaliſchen Oden; mit dieſem letzteren Namen bezeichnet er ſtrophiſche Gedichte, in denen aber die Strophe madrigaliſchen Bau hat. Solche Oden, ſagt er, ſeien vorzugsweiſe der Muſik wegen in Aufnahme gekommen. Namentlich wenn es ſich darum handle, einer „Arie [d. h. einem Inſtrumentalſtück in Lied- oder Tanzform], Alemande, Courante u. d. g." einen Text unterzulegen, könne man jene Art nicht wohl entbehren, denn die Textzeilen müßten ſich nach der Länge der muſikaliſchen Perioden richten, die bald groß, bald klein ſeien. Der ungezwungene Wechſel zwiſchen längeren und kürzeren Zeilen war eben ein Merkmal des Madrigals. „Ich will ein Exempel geben", fährt Weiſe fort, „auff die bewegliche Intrade Herrn Sebastian Knüpfers, meines ſonderbaren und hochgehaltenen Freundes:



Nun folgt ein Gedicht, das ich, obgleich uns zunächſt nur deſſen erſte Strophe angeht, dennoch ganz hier mittheilen muß, um ſeinen Geſammtinhalt klar zu machen.

„Der weinende Petrus.

1.

Ach mein Sinn, wo denkſtu weiter hin?
Wo ſol ich mich erqvicken?
Bleib ich hier? oder wünſch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Außen ſind ich keinen Rath,
Und im Hertzen ſind die Schmertzen
Meiner Miſſethat,
Daß der Knecht den Herren gantz verleugnet hat.

2.

Ach wie ſind wir Menſchen ſchwach und blind!
Wir trotzen im Gelücke:

Doch ſo bald ein Gewitter knallt,
Weicht der Helden-Muth zurücke.
Geſtern war ich unverzagt,
Und ich hätte bei der Kette
Leib und Blut gewagt:
Aber nun erſchreckt mich eine ſchwache Magd.

3.

Iſt er nicht der Völker Zuverſicht,
Der Weg, das Heil, das Leben?
Und ich wil nicht einmahl ſo viel
Ihm zur Dienſtbarkeit ergeben?
Seine Macht iſt ewig groß,
Und ſein Leiden hilft zu Freuden
In des Vatern Schoß:
Und ich gebe mich von ſeinem Dienſte loß.

4.

Aber doch mein Jeſus lebet noch,
Der kan mich nicht erdrücken,
Und er wird als ein frommer Hirt
Auf ſein armes Schäfgen blicken:
Wird mir gleich der Sünden-Hahn
Im Gewiſſen krehen müſſen,
Ach ſo ſieht mich an,
Der mit einem Blicke wieder helffen kan.

5.

Ach mein Hort, ach tritt an meinen Ort
Und hilff mir treulich kämpfen,
Oder laß dieſes Thränen-Maß
Dein erhitztes Feuer dämpfen,
Nim das ſchwache Löſe-Geld
Und erfreue meine Reue,
Eh die gantze Welt
Über mir und meiner Schuld zuſammen fält."

Sebaſtian Knüpfer, einer der würdigſten Vorgänger Bachs im Leipziger Thomascantorat, bekleidete dieſes Amt von 1657 bis zu ſeinem Tode 1676. Weiſe ſagt, er habe die Form vorſtehender madrigaliſcher Ode zum zweiten Male angewendet für

eine Nachtmusik am 7. Juli 1673; also muß sie selbst vor diesem Datum gedichtet sein. Sie wird wohl in die Zeit vor 1668 fallen, da er in diesem Jahre Leipzig verließ, um bald darauf (1670) eine Lehrerstelle am Augusteum in Weißenfels anzutreten. Jedenfalls stammt die Freundschaft mit Knüpfer aus der Zeit seiner Leipziger Studenten- und Magister-Jahre. Sein Sinn für Musik hat ihn auch später noch mehreren hervorragenden Musikern nahe gebracht. Johann Krieger, gleichzeitig mit ihm in Zittau wirkend, setzte auf Dichtungen von Weise seine „Musikalischen Ergetzlichkeiten" und ließ sich auch als Kirchencomponist von seiner Verskunst unterstützen; mit dem älteren Bruder, Johann Philipp Krieger in Weißenfels, war Weise gleichfalls bekannt[1]). Die Intrade nun von Knüpfers Composition, der Weise seine madrigalische Ode unterlegte, und deren Anfang er in Noten mittheilt[2]), muß ein tanzartiges Stück gewesen sein. Weil sie „beweglich" genannt und mit einem geistlichen Texte verbunden wird, dächte mancher vielleicht lieber an eine Instrumental-Einleitung zu einer Kirchenmusik. Aber eine solche heißt in jener Zeit allgemein Sonate oder Sinfonie, und außerdem spricht Weise vorher ausdrücklich von Allemanden und Couranten. Tänze für Gesang einrichten, war durch das ganze 17. Jahrhundert in Deutschland beliebt; freilich war dies immer noch etwas anderes, als das von 1700 an in Frankreich grassirende Parodiren von Instrumentalstücken, das denn auch in Deutschland seinen Widerhall fand. Wie gewandt Weise solche Aufgaben zu lösen wußte, hat er auch in andern Fällen bewiesen[3]). Knüpfers Intrade denkt man sich am schicklichsten als Einleitungsstück einer Folge von Tänzen.

---

[1]) Christian Weisens Curiöse Gedancken von Deutschen Versen. Leipzig, 1702. S. 449 und 332.

[2]) Ich bemerke, daß in der Auflage von 1690 dies musikalische Citat fortgelassen ist.

[3]) Man sehe Curiöse Gedanken von Deutschen Versen. S. 122 und 128.

Daß die erste Strophe von Weise's Gedicht der Text zu der Arie der Johannes-Passion ist, hat der Leser gesehen. Die Abweichungen des letzteren, welche die Vergleichung ergibt, machen die Annahme unmöglich, daß Bach unmittelbar aus dem Buche Weise's geschöpft haben könne. Fast ausnahmslos sind diese Abweichungen Verschlechterungen, und wir haben keinen Grund zu dem Verdachte, daß Bach seine Vorlage behufs musikalischer Benutzung muthwillig entstellt haben sollte. Knüpfer war einer seiner Amtsvorgänger. Wenn wir erwägen, wie pietätvoll sich Bach gegenüber Kuhnau verhielt, wie er mancherlei aus seinen Werken für sich entnahm, in Aeußerlichkeiten ihn sogar nachahmte, so liegt der Gedanke nicht fern, daß Knüpfers Intrade mit Weise's Text, die er vielleicht im Notenschatz der Thomasschule fand, seine Theilnahme anlockte, und ihn veranlaßte, wenigstens ein Stück der Dichtung für seine Zwecke gelegentlich neu zu verwenden. Der verderbte Text müßte dann schon in dieser Vorlage gestanden haben; vielleicht war sie durch mehrfache Abschriften verfälscht, oder auch theilweise schwer leserlich.

Ein Meisterstück des Stils ist die Strophe selbst in ihrer Originalgestalt nicht. In Zeile 2 und 3 spielt der Dichter auf das Bibelwort an „Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! und zu den Hügeln: Decket uns" (Lucas 23, 30). Zu dem Gedanken bildet die Frage: Bleib ich hier? nicht den richtigen, oder doch nicht den richtig ausgeprägten Gegensatz. Im übrigen ist jedoch alles korrekt und klar. Der erste Gewinn, den wir aus der Vergleichung des Originals mit der Bachschen Textform ziehen, ist der, daß wir angeleitet werden, den Wortsinn der letzteren zu verstehen. Diese Anleitung ist sehr erwünscht; ich bekenne, daß ich vordem den Text nahezu als Galimathias angesehen habe.

Weise überschreibt das Gedicht „Der weinende Petrus", legt es also einer bestimmten Person in einer bestimmten Lage in den Mund. Hat sich Bach des Dichters Auffassung angeeignet? Es spricht einiges dagegen. Zunächst die Beschaffenheit

der älteren Arie, die anfänglich an dieſer Stelle ſtand, inſofern wir in ihr eine erbauliche Betrachtung des frommen Chriſten vor uns haben, die an die Verleugnung des Petrus angeknüpft wird; daß ſie dieſes iſt, geht klar aus der ermahnenden Schlußzeile hervor. Die bibliſche Handlung mit all ihren hervortretenden Momenten zu dem Empfinden der chriſtlichen Gemeinde ſofort in unmittelbare Beziehung zu ſetzen, iſt ja überhaupt eine Stileigenthümlichkeit der Paſſion; an demſelben Punkte der Handlung tritt bekanntlich in der Matthäus-Paſſion der herrliche Bußgeſang „Erbarme dich“ ein. Auch fallen einige Textänderungen auf. Die Wendung: „Bei der Welt iſt gar kein Rath“, ſtatt „Außen ſind ich keinen Rath“, ſcheint die pietiſtiſche Anſchauung des Gegenſatzes wiederzuſpiegeln, der zwiſchen der „Welt“ und dem allein Friede bringenden Leben in Chriſto beſteht, eine Anſchauung, welche Petrus in jener Situation nicht haben konnte. „Weil“ ſtatt „daß“ am Anfang der letzten Zeile könnte andeuten ſollen, daß bei der Vorſtellung von dem Fehltritt des Petrus das Bewußtſein der eigenen Sündhaftigkeit im Chriſten ſich ſtärker geltend macht. Aber dieſe Deutungsverſuche ſind doch nur möglich, ſo lange man jede der Stellen für ſich und außer dem Zuſammenhange betrachtet. Zu dem Sinn des Ganzen ſtehen ſie in Widerſpruch. Grade daraus entſtand zumeiſt die Unverſtändlichkeit des Textes, daß man, wie die madrigaliſchen Stücke in den Paſſionen nun einmal eingefügt und wie ſie ſtiliſirt zu werden pflegten, zunächſt von der Auffaſſung ausgehen mußte, man habe es auch hier mit einer allgemeinen erbaulichen Betrachtung zu thun. Nimmt man dagegen die Arie als eine Aeußerung des reuigen Petrus, ſo beſeitigt man dadurch freilich nicht einzelne unklare und ungeſchickte Ausdrücke: das Ganze aber wird nunmehr voll verſtändlich und gewinnt einen erhöhten charakteriſtiſchen Reiz.

Es verdient Beachtung, daß der Choral, welcher der Arie folgt und den erſten Theil der Johannes-Paſſion abſchließt, auf die Perſon des Petrus, ſeine Verleugnung und ſeine Reue

directen Bezug nimmt, und erst mit der fünften Zeile die Nutzanwendung auf den Christen macht. In der Johannes- wie in der Matthäus-Passion pflegen die Choräle nur auf Bibelwort zu folgen, nicht auf madrigalische Dichtung. Daß am Schluß der Johannes-Passion dem madrigalischen Chore noch ein Choralchor angefügt ist, kann nicht in Betracht kommen; es beruht auf einem alten Brauche, von dem Bach nicht abweichen wollte (J. S. Bach II, S. 359). In der Matthäus-Passion folgt nur einmal ein Choral auf ein madrigalisches Stück, merkwürdigerweise an derselben Stelle, wo es auch in der Johannes-Passion geschieht: nach Petri Verleugnung. Dort löst sich das zerknirschte Flehen der Altarie schön in die milde, trostvolle Fassung des Chorals auf. Daß Bach, wenn er schon einmal von seinem Grundsatze betreffs Einfügung der Choräle abwich, einen solchen inneren Zusammenhang und Fortgang für unerläßlich hielt, darf man als sicher annehmen. Davon war nun zwischen der älteren Arie „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel" und dem Chorale „Petrus, der nicht denkt zurück" keine Spur vorhanden, und diese innere Zusammenhangslosigkeit war unzweifelhaft der Grund, warum Bach die Arie entfernte. Nicht einen Ausbruch der Verzweiflung erwartet man hier zu hören, als Petrus bitterlich weinend hinausgegangen ist, sondern den Ausdruck eines tiefen, aber in Reue schon gelösten und gelinderten Schmerzes. Diese Empfindung, welche auch das ganze Gedicht Weise's zur Darstellung zu bringen sucht, hat Bach mit der Kraft seines Genius der neuen Arie eingehaucht. Um aber bei der ausnahmsweisen Verbindung von Madrigal und Choral den psychologischen Zusammenhang möglichst eng zu machen, konnte er gar kein willkommeneres Mittel finden, als dasjenige, welches das Gedicht schon darbot: die Personification. Von der Schwäche und Reue des Petrus hat der Evangelist eben erzählt; so angekündigt tritt gleichsam Petrus selber vor uns hin; schließlich faßt der Choral sein Thun noch einmal zusammen und schließt mit einer erbaulichen Wendung und Gebet.

Die musikalische Form der Arie „Ach, mein Sinn" ist eine ganz besondere. Im Grunde finden wir die typische Dreitheiligkeit. Aber diese ist durch eine andre Formidee überkleidet, die sich am stärksten bemerkbar macht an derjenigen Stelle, wo der dritte Theil sich dem zweiten anfügt. Man könnte sagen, daß die Idee der Ciacona-Form mit der Idee der dreitheiligen Arienform hier einen Bund eingegangen ist, nur daß das Ciacona-Thema sonst sich auf vier bis acht Takte zu beschränken pflegt, und auch lieber in die Unter- oder Mittelstimmen gelegt wird. In unserer Arie wird es durch das sechzehntaktige Ritornell dargestellt: ihr Verlauf besteht eigentlich nur darin, daß dieser Abschnitt sich immer von neuem wiederholt: von Takt 17 in Fis-moll, Takt 32 in Cis-moll, Takt 52 in E-dur, Takt 63 in H-moll, Takt 74 in Fis-moll. Die Wiederholungen sind zwar nicht immer ganz vollständig und kontinuirlich, da die gleichzeitige Rücksicht auf die dreitheilige Arienform dies verbot. Aber sie fallen doch klar genug ins musikalische Bewußtsein, um hier die Vorstellung einer Empfindung hervorzurufen, die an einen einzigen Gegenstand wie festgebannt ist. Man darf wohl fragen, ob Bach auf ein solches Tonbild gekommen wäre, wenn ihm nicht die Person des Petrus vorgeschwebt hätte, in dessen Seele zur Stunde nichts andres Raum hat, als der eine schmerzliche Gedanke an seine Verleugnung Christi.

Nach all diesem werden wir über die Absicht des Componisten nicht im Zweifel sein. Freilich wird nun auch die Erwägung unabweisbar, ob das, was er beabsichtigte, mit dem Stile einer Passionsmusik vereinbar ist. Aber von einer wirklichen Dramatisirung — die allerdings in einer Kirchencomposition unstatthaft wäre — hält sich Bach doch weit genug entfernt. Ein äußeres Merkmal dafür ist schon der Umstand, daß Petrus, wenn er in der biblischen Erzählung redend eingeführt wird, Baß singt, während unsere Arie für eine Tenorstimme gesetzt ist. Gewisse dramatische Manieren, die den deutsch-protestantischen Componisten durch das italienische Oratorium vermittelt worden

waren, haben auch anderweitig in der Johannes-Paſſion, ja ſelbſt in der Matthäus-Paſſion ihre Spuren zurück gelaſſen, ohne die Einheitlichkeit des Stils empfindlich zu ſchädigen. Im innerſten Grunde bleibt man darüber doch nicht im Unklaren, daß in der Arie „Ach, mein Sinn“ hinter der Empfindungsäußerung des Petrus das Empfinden der evangeliſchen Gemeinde ſteht. Nur daß dieſes in den andern madrigaliſchen Stücken unmittelbar, hier aber durch eine Zwiſchenperſon vermittelt zum Ausdruck kommt, iſt nicht unbedenklich. Der Standpunkt, den der Hörer ſonſt einnimmt, muß dieſer Arie gegenüber verſchoben, ſo zu ſagen weiter zurück verlegt werden. Dadurch tritt die Arie, es iſt nicht zu leugnen, um ein weniges aus dem Kreiſe der andern madrigaliſchen Stücke heraus. Aber um den Preis einer Compoſition von ſo eigenartiger Schönheit werden wir uns die kleine Störung ſchon gefallen laſſen.

3. Umarbeitungen fremder Originale.

Es ist seit längerer Zeit bekannt, daß Bach seine Sonaten für Solo-Violine theilweise für Clavier umgearbeitet hat. Außer diesen Umarbeitungen eigner Originale finden sich unter seinen Claviercompositionen auch drei Sonaten, deren eine (D-dur) sich auffällig an Kuhnau's Stil anlehnt und deshalb von mir unter Bachs früheste Jugendwerke versetzt worden ist. Die andern beiden (A-moll und C-dur) habe ich den Compositionen der Cöthener Periode eingereiht, theils aus Gründen der Gruppirung, theils weil die hohe Meisterschaft der Technik die Entstehung in diesem Zeitraume wahrscheinlich machte, obgleich ein Theil der C-dur-Sonate noch Züge der weimarischen Schreibweise zu verrathen schien[1]). Autographe liegen nicht vor. Wir sind auf zwei Handschriften Johann Peter Kellners, ein Clavierbuch aus dem Nachlasse von Johann Ludwig Krebs und eine Handschrift unbekannten Ursprungs angewiesen, nach denen F. A. Roitzsch die Sonaten zuerst herausgegeben hat[2]). Wer mit Bachs Claviercompositionen vertraut ist, weiß, daß sie zu seinen schönsten gehören und durchweg das Gepräge des gereiften Genius tragen. Meine Entdeckung, daß sie keine Originalwerke sind, erweckt daher vielleicht einiges Bedauern.

Der Originalcomponist ist Johann Adam Reinken. Die Sonaten sind auch nicht ursprüngliche Claviermusik, sondern Violintrios nach italienischer Art. Bachs Arbeit gibt also einen

[1]) „J. S. Bach" I, S. 239 ff.; 691 ff.

[2]) Bei Peters in Leipzig, Serie I, Band 3, Nr. 1 und 2.

neuen Beleg für seine Neigung und Methode, Violincompositionen aufs Clavier zu übertragen, fremde und eigne.

Reinkens Trios sind gedruckt in seinem Hortus musicus. Obgleich von einem der in Deutschland berühmtesten Meister des 17. Jahrhunderts herrührend, scheint dieser 1688 im Selbstverlage des damals fünfundsechzigjährigen Verfassers erschienene Hortus doch nur in wenigen Exemplaren verbreitet gewesen zu sein. Heute gibt es, soweit unsere Wissenschaft reicht, nur noch ein einziges Exemplar, das Herr Professor G. R. Wagener in Marburg besitzt. Als ich den ersten Band des „Bach" schrieb, war es mir nicht zugänglich, ich lernte es erst im Sommer 1880 kennen. Der Titel ist: HORTVS MVSICVS | recentibus aliquot flosculis | SONATEN, | ALLEMANDEN, | COVRANTEN, | SARABANDEN, | et | GIQVEN, | Cum 2. Violin. Viola, et Basso | continuo, consitus | à | JOHANNE ADAMO REINCKEN | Daventriense Transisalano, | Organi Hamburgensis ad | D. Cathar. celebratissimi | Directore. Ich setze den Titel vollständig her, um Reinken von einem Vorwurfe zu befreien, der ihm seit Mattheſons Zeiten angehaftet hat. Zum Beweise von Reinkens Eitelkeit führt nämlich Mattheſon, der ihm immer etwas am Zeuge zu flicken wußte, an, er habe sich hier Organi Hamburgensis Directorem celebratissimum genannt („Ehrenpforte", S. 293). Wie man sieht, ist dies eine böswillig in die Welt geschickte Unwahrheit.

Das Werk ist dem holsteinischen Baron Johann Adolf von Kielmannsegge mit einer lateinischen Zueignung gewidmet. Schon seit Jahren, sagt Reinken, hätten ihn seine Gönner und Freunde getrieben, einige Instrumentalcompositionen als Beweise seiner Kunstfertigkeit zu veröffentlichen. Sie hätten dies um so eifriger gethan, als sie besorgt gewesen wären, man werde ihn der Unfähigkeit oder Trägheit beschuldigen. Er habe sich daher endlich entschlossen, allen feindseligen und unbilligen Kritikern den Mund zu stopfen, und wolle erwarten, was sie seinem Werke an eignen Leistungen entgegen zu setzen haben würden.

Der Baron Kielmannsegge aber möge diese Compositionen als ein Zeichen der Dankbarkeit für die vielen ihm unverdient erwiesenen Wohlthaten aufnehmen und als Kenner ihn gegen anderer Schmähungen schützen. In einer längeren, ebenfalls lateinischen Anrede wendet sich Reinken an das Publicum. Auch hier ist wieder viel von bösen und unwissenden Kritikern die Rede, dann aber auch von den schlechten Componisten, die ihre Stücke aus gestohlenen Lappen zusammenflickten: für sie sei angemessener die Beschäftigung mit Pflug und Karst, und man solle sie mit Schimpf aus dem lieblichen Garten der Kunst hinausjagen. Er verspricht, wenn diese Erstlinge seiner Arbeit beifällig aufgenommen würden, noch eine größere Anzahl folgen zu lassen.

Den Inhalt des Hortus bilden sechs Folgen von Ton-Stücken. Der Componist hat ihnen einen zusammenfassenden Namen nicht gegeben und numerirt sie mit fortlaufenden Zahlen ohne Rücksicht auf die verschiedenartigen Bezeichnungen der Stücke; das letzte heißt hiernach Gigue tricesima, d. i. „Gigue, im Ganzen das dreißigste Stück". Reinken hat auch nicht verlangt, daß alle Stücke einer Folge hintereinander gespielt würden. Laut Zueignungsschrift ist das Werk sowohl für die Kirche als die Kammer bestimmt. Wie man aus Corelli sieht, wurden eigentliche Tänze in der Kirche nicht gespielt. Reinken kann also nur die drei frei erfundenen Stücke im Sinn haben, die an der Spitze einer jeden Folge stehen. Diese allein sind es auch, die er zusammenfassend Sonaten nennt. Der Charakter des dritten Stückes ist eigenthümlich. Die erste Violine trägt einen cantabeln Adagio-Satz vor, an den sich ein laufendes homophones Allegro anschließt; dann wird die gesammte Partie der Violine von der Viola da gamba wiederholt. Man kann also sagen, daß das dritte Stück eigentlich aus zwei Sätzen besteht, einem Adagio und einem Allegro, die durch Wiederholung zu nachdrücklicherer Wirkung gebracht werden. Nur die vierte Folge macht in dieser Beziehung eine Ausnahme und begnügt sich mit dem bloßen Adagio.

Andererſeits ſieht man leicht, daß die nachfolgenden vier Tänze, obwohl ſie dieſelbe Tonart haben, doch der Sonate gegenüber als enger zuſammengehörig gedacht ſind. Sie folgen ſich durchweg in der üblichen Reihenfolge der Clavierſuite, nämlich: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Für den italieniſchen Sonatencomponiſten iſt dieſe Reihenfolge kein Formgeſetz, obſchon auch er ſie wohl kennt und gelegentlich anwendet. Auch an einer andern Erſcheinung läßt es ſich erkennen, daß dem Componiſten die Einheit der deutſchen Suitenform vorſchwebte. Johann Gottfried Walther ſagt, „in einer muſikaliſchen Partie ſei die Allemande gleichſam die Propoſition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue als partes fließen.“ In der That war den deutſchen, zumal den norddeutſchen Suitencomponiſten bis auf Bach dieſe Anſchauung nicht fremd. Eine Nachwirkung des Verhältniſſes zwiſchen Tanz und Nachtanz, wie wir es im 16. Jahrhundert beobachten, tritt hier zu Tage. Die Componiſten entwickeln häufig die der Allemande folgenden Tänze aus demſelben Stoff, oder laſſen doch ihren Anfang an den Anfang der Allemande anklingen. So tritt die Suite in eine verwandtſchaftliche Beziehung zur Variationenform, ſo wie denn auch beide häufig durch denſelben Namen bezeichnet werden (Partien); es kommt auch vor, daß eine Variationen-Reihe geradezu in der Form von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auftritt. Die Erſcheinung iſt zum vollen Verſtändniß der deutſchen Claviermuſik im 17. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung.

Bei Reinken nun iſt jedesmal wenigſtens die Courante durchaus eine Variation der Allemande. Dies tritt nur in der dritten Folge nicht ganz deutlich hervor, in den übrigen fünf aber deſto augenſcheinlicher. Ich ſtehe nicht an, die Umbildungskunſt, die Reinken hier bezeigt, eine meiſterhafte zu nennen. In den Sarabanden begnügt er ſich mit Anklängen, höchſtens gibt er im erſten Theil eine Variation in zuſammengedrängter Form. Die Gigues erfindet er frei, verräth aber durch die überall an-

gewendete Fugenform und namentlich durch die Umkehrung des Themas im zweiten Theil den Zusammenhang mit der Clavier-suite. Um es zusammenzufassen: jede der sechs Folgen des Hortus musicus erscheint als eine Verkoppelung einer Sonata da chiesa mit einer Sonata da camera, oder vielmehr einer Sonata da chiesa und einer auf Streichinstrumente übertragenen Clavierſuite.

Bachs Bearbeitungen beziehen sich auf die erste und dritte Folge. Die erste (A-moll) liegt in ihrer Umgestaltung für Clavier vollständig vor. Von der zweiten (C-dur) besitzen wir nur Adagio, Fuge, Adagio und Allemande. Es ist mir wahr-scheinlicher, daß der Rest verloren gegangen ist, als daß Bach mit der Allemande abgebrochen hat. Unten werde ich zeigen, daß auch aus der zweiten Folge (B-dur) ein Stück in Bachs Clavierbearbeitung vorhanden ist. Die Wiederholung im zweiten Adagio, von Reinken jedesmal der Viola da gamba zugetheilt, hat sich Bach geschenkt. Er hat so das Stück um die Hälfte verkürzt und hat auch den bei Reinken sehr bestimmt hervor-tretenden Gegensatz zwischen Adagio und Allegro mehr oder weniger verwischt. Indem nunmehr das Stück unmöglich als eine Zusammenziehung des dritten und vierten Sonatensatzes gelten kann und seinen abschließenden Character verloren hat, scheint Bach die ganze Folge zu einer Einheit haben zusammen-drängen und den Namen „Sonate" nicht mehr nur auf die ersten drei Sätze, sondern auf das Ganze anwenden zu wollen.

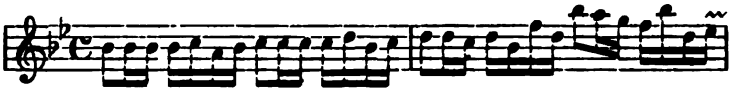
Was nun Bach aus den Reinkenschen Vorlagen gemacht hat, begreift sich am leichtesten bei der Betrachtung der drei Fugen, unter denen ich die A-moll-Gigue mit verstehe. Die frei erfundene A-moll-Fuge zählt bei Reinken 50 Takte, bei Bach 85; die fugirte Gigue bei Reinken 38, bei Bach 60 Takte; die C-dur-Fuge bei Reinken 47, bei Bach 97 Takte. Diese Er-weiterungen auf durchschnittlich fast das Doppelte der ursprüng-lichen Taktzahl sind weniger durch eine größere Zahl von Thema-durchführungen, als durch Einschiebung von Zwischensätzen be-

wirkt. Reinken enthält sich der Zwischensätze gänzlich. In der A-moll-Fuge folgt Bach dem Bau des Originals bis Takt 16, dann kommt eine Episode von 3½ Takten, darauf 4 Takte Durchführung mit Anlehnung an das Original, welcher Durchführung sich eine zweite Episode von 6½ Takten anschließt. Im weiteren Verlaufe erscheint keine Durchführung mehr ohne angehängten Zwischensatz, seine Länge nimmt vielmehr gegen Ende immer mehr zu und steigt bis auf 13½ Takte. Reinkens letzte Durchführung unterdrückt Bach völlig und führt von Takt 78 aus die Sache mit Benutzung eines Thema-Motives frei zum Schlusse. Gar nicht mit dem Original zu vergleichen ist der melodische und rhythmische Reichthum, den Bach in den Contrapunkten entfaltet; hier ist Reinkens skizzenhafte Vorzeichnung überhaupt kaum mehr erkennbar geblieben. Dagegen hat Bach wieder an der ursprünglichen modulatorischen Ordnung der Themabeantwortungen festgehalten, nur daß er häufig andere Lagen wählt, gelegentlich sich auf zweistimmigen Satz beschränkt, wo Reinken mit allen drei Stimmen arbeitet, dann wieder in den Harmonienfolgen weiter und energischer ausgreift. Einzig in Takt 71 ermöglicht er sich durch Eintauschung des Führers gegen den Gefährten eine Aenderung der Modulation und kommt mit sehr schöner, auf den Schluß vorbereitender Wirkung in die Unterdominante. Die Schlußpartie selbst gestaltet er durch Einführung der Vierstimmigkeit breiter und prächtiger strömend. Außerdem treten im Gegensatz zu Reinken überall große Gruppen der Entwickelung klar hervor und ist Licht und Schatten mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft in dem ganzen Gemälde vertheilt. Vergleicht man Original und Umgestaltung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe. Dasselbe gilt von der fugirten Gigue, und auch deren Thema ist durch eine ganz kleine Aenderung wesentlich verbessert. Anderes ist von der C-dur-Fuge zu sagen; hier hat sich Bach von Reinken noch viel entschiedener befreit, seiner Bearbeitung ist kaum mehr mit dem Original gemeinsam geblieben, als das

Thema. Ich habe aus Albinoni's Violin-Sonaten Op. 1 zwei Fugensätze ans Licht gezogen, die Bach für Clavier umgearbeitet hat. Sie können als Seitenstücke zu den Reinkenschen dienen. Die H-moll-Fuge steht in einem ähnlichen Verhältniß zum Original, wie hier die Fuge aus A-moll, während die A-dur-Fuge dort hier der aus C-dur entspricht. Auch eine Corellische Violin-Fuge hat Bach mit gleicher Freiheit zu einer Orgel-Fuge benutzt[1]). Alles, was von der Meisterschaft der Umarbeitungen Albinonischer und Corellischer Originale Rühmendes gesagt worden ist, gilt auch für die Bearbeitungen der Reinkenschen Fugen. Sie stehen mit jenen mindestens auf gleicher Höhe.

Was die frei erfundenen Adagios und die Tänze der beiden Reinkenschen Folgen betrifft, so hat sich hier Bach mehr nur darauf beschränkt, die Mittelstimmen und Bässe reicher und lebendiger zu machen, und in den Adagios die einfache Reinkensche Oberstimme phantastisch in einer Weise zu umspielen, die an das Gekräusel italienischer Adagios für Solo-Violine erinnert. Es sind aber auch auf diese Weise ganz neue Stücke entstanden. Da der Hortus musicus jetzt durch J. C. M. van Riemsdijk in Utrecht neu herausgegeben ist, so glaube ich den Leser einladen zu sollen, die genußreiche Vergleichung zwischen Urbild und Umbildung selbst anzustellen.

Ich sagte oben, daß Bach auch aus der zweiten Folge des Hortus musicus ein Stück für Clavier umgeschaffen habe. Hiermit verhält es sich so. F. A. Roitzsch in Leipzig besaß in einer Handschrift Kellners eine Fuge:



die zwar keinen Autornamen trägt, aber nicht nur mir allein immer in hohem Grade bachisch erschienen ist. Dörffel hat sie

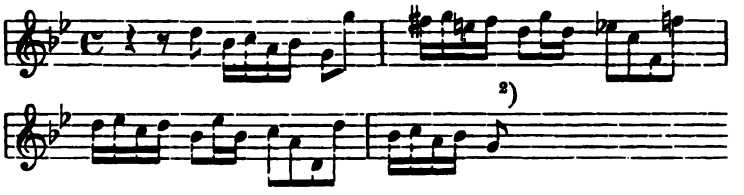
[1]) „Bach" I, S. 424 ff. und Notenbeilage 2, S. 422 f.

im Thematiſchen Verzeichniß der Inſtrumentalwerke Bachs (Leipzig, Peters 1867) unter den zweifelhaften Werken im Anhang I aufgeführt, Roitzſch im Supplementbande der Clavierwerke Bachs unter Nr. XIV im Jahre 1880 herausgegeben. Das Original dieſer Fuge nun findet ſich als zweiter Satz in der zweiten Reinkenſchen Folge. Es zählt dort 50 Takte, während die Bearbeitung deren 95 hat. Vergleicht man dieſe mit den erwieſen bachiſchen Bearbeitungen Reinkenſcher Stücke, ſo kann kein Zweifel bleiben, daß auch ſie von Bach herrührt. Sie iſt eben ſo frei gehalten, wie die der C-dur-Fuge, ja noch freier, da Bach auch den dritten und vierten Takt des Themas claviermäßig umgeändert hat. An Schönheit ſteht ſie ihr ebenfalls nicht nach[1]).

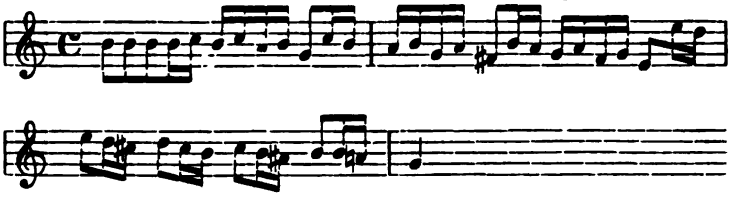
Wann hat Bach dieſe Umgeſtaltungen vorgenommen? Er kannte und verehrte Reinken ſeit ſeiner frühen Jugend. Jugendwerke ſind nun freilich dieſe bewundernswerthen Arbeiten ſicher nicht; der Gedanke, ſie könnten noch in Arnſtadt geſchrieben ſein, muß ganz ausgeſchloſſen bleiben. In der mittleren weimariſchen Zeit wäre ihre Entſtehung denkbar, um ſo mehr, als Bach ſich hier viel mit italieniſcher Kammermuſik beſchäftigte und Reinken im Hortus ja zum Theil wenigſtens eine italieniſche Miene aufſetzt. Auch die Bearbeitungen Albinoniſcher und Corelliſcher Fugen mußten in die weimariſche Zeit verwieſen werden. Jedoch die reifſte derſelben, die Albinoni-Fuge in H-moll, der die Reinken-Fugen in dieſer Beziehung ganz ebenbürtig ſind, verdankt ihre bekannte Geſtalt einer ſpäteren Ueberarbeitung. In der erſten Geſtalt iſt ſie um vieles mangelhafter; in derſelben Zeit mit dieſer erſten Bearbeitung des Albinoniſchen Originals können die Reinken-Fugen nicht wohl entſtanden ſein. Man

[1]) Uebrigens enthält der erwähnte Supplementband gewiß viele Stücke, die nicht von Bach ſtammen. Von einem kann ich es ſofort nachweiſen: Nr. XII „Fantasia“ iſt eine Compoſition Heinichens und ſteht in deſſen großer Generalbaßlehre S. 885 ff. Ich habe auch im „Bach“ I, S. 654, Anmerk. 26 darauf hingewieſen, daß das Stück fälſchlich unter Bachs Namen vorkomme.

kommt alſo doch wieder auf die Cöthener Periode. 1720 hatte Bach die berühmte Begegnung mit Reinken in Hamburg. Es ſind unverkennbare Anzeichen vorhanden, daß er es bei dieſer Gelegenheit darauf anlegte, gerade auf demjenigen Gebiete der Orgelkunſt ſeine Stärke zu zeigen, auf dem die norddeutſchen Meiſter vor anderen groß waren, und — was damit zuſammenhängt — ſich beſonders das Wohlgefallen Reinkens zu erwerben. Wie man weiß, iſt ihm dies vollſtändig gelungen: der alte Meiſter war voller Anerkennung und ließ ſich ſogar in einen intimeren perſönlichen Verkehr mit Bach ein. Daß namentlich das berühmte G-moll-Präludium nebſt Fuge der Hamburger Reiſe ſein Daſein verdankt, habe ich zu beweiſen geſucht[1]). Reinkens Hortus musicus bietet für dieſe Annahme noch eine erwünſchte Stütze. Das Thema der Bachſchen Fuge lautet:



In der fünften Folge des Hortus findet ſich eine Fuge über folgendes Thema:



[1]) Ausgabe der Bach-Geſellſchaft XV, S. 177 und „Bach“ I, S. 635 f.

[2]) Mattheſon, der die Bekanntſchaft mit der Fuge in Hamburger Kreiſen vorausſetzt, citirt das Thema etwas anders. Es bleibt dahin geſtellt, ob er ſich nicht genau erinnerte, oder ob Bach urſprünglich wirklich anders geſpielt hat.

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar und wenn man die andern Beziehungen Bachs zum Hortus musicus kennt, kann man an einer Beeinflussung des jüngeren Themas durch das ältere wohl nicht zweifeln. Ich glaube daher, daß die Clavierbearbeitungen Reinkenscher Originale mit der Hamburger Reise 1720 zusammenhängen und ungefähr in dieser Zeit entstanden sind.

4. Der Tractat über den Generalbaß und J. Niedts „Muſikaliſche Handleitung“.

Aus dem Nachlaſſe Johann Peter Kellners iſt ein von Sebaſtian Bach verfaßter Tractat über den Generalbaß vom Jahre 1738 auf uns gekommen, den ich „Bach“ II, S. 913—950 vollſtändig habe abdrucken laſſen. Es ſind eigentlich zwei Tractate: eine ſehr geſchickt in wenige Regeln zuſammengedrängte Anleitung für Anfänger und eine weitläufigere Abhandlung für den „gründlichen Unterricht“. Wie ich bald nach dem Druck bemerkte, iſt ein Theil der letzteren (S. 915—924) nicht ganz Original. Bach hat für ihn die erſten neun Capitel von Friedrich Erhardt Niedts „Muſikaliſcher Handleitung. Erſter Theil. Hamburg, 1700“ zur Grundlage genommen. Der Werth der Abhandlung für die Beurtheilung Bachs wird hierdurch nicht vermindert, ausgenommen, daß einige ſtiliſtiſche Wendungen den Reiz der Urſprünglichkeit verlieren. Dagegen erregt ſie nun nach zwei Seiten hin ein neues Intereſſe. Zunächſt wird offenbar, daß Bach dem Niedtſchen Lehrbuch einen beſonderen Werth beigelegt haben muß, wenn er es 38 Jahre nach ſeinem erſten Erſcheinen noch in ſolcher Weiſe berückſichtigte. Vielleicht iſt hier eine auf Jugendeindrücken beruhende Vorliebe mit im Spiel geweſen. Im Jahre 1700 kam Bach nach Lüneburg; von dort aus lernte er Hamburg und deſſen Muſikweſen kennen. Da Niedts Buch 1700 in Hamburg erſchienen iſt und als das erſte populäre Werk derart ein gewiſſes Aufſehen machte (eine zweite Ausgabe erſchien 1710), ſo könnte Bach während ſeiner Lüneburger Zeit

(1700—1703) darauf gestoßen sein und es für die eigene Ausbildung verwerthet haben. Merkwürdiger noch ist die Art, wie Bach den Niedt für seine Lehrzwecke benutzt hat. Er hat abgeändert, gekürzt, zugesetzt, zum Theil auch den Lehrstoff anders gruppirt. Er hat hierdurch zugleich eine Kritik an seinem Vorgänger geübt. Man muß also schließen, daß alles, was er aus Niedt entlehnt hat, seiner vollen Ueberzeugung entsprach, und daß andererseits die Stellen, an denen er von ihm abweicht, Dinge berühren, die ihm von einer gewissen Wichtigkeit erschienen.

Im Allgemeinen bemerkt man, daß Bach gegenüber der Niedtschen Redseligkeit überall eine knappe Fassung angestrebt hat. Gleich die Ueberschriften der ersten beiden Capitel zeigen dies. Sachliche Aenderungen sind in diesen Capiteln wenige. Am Schluß des ersten sagt Niedt: „Doch heutiges Tages pausiret auch dieser Baß öfters, sonderlich in Opern und in künstlich gesetzten weltlichen Sachen, und möchte auch ein jedweder Violon-Baß die Benennung eines Bassi continui haben, scheint also der Nahme, General-Baß, allhie bequemer zu seyn." Bach gibt den Grundgedanken auch, aber in so zusammengedrängter Form, daß er fast undeutlich wird; daß ihm die Hervorhebung der Opern und künstlichen „weltlichen" Sachen nicht zweckdienlich erschien, ist bezeichnend. Er lehrt einfach: „in künstlich gesetzten Sachen". Das zweite Capitel erfordert bei Niedt drittehalb Seiten in Kleinquerquart; bei Bach besteht es nur aus wenigen Zeilen. Von einer Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen hat er ganz abgesehen, wahrscheinlich, weil er in dem „kurzen Unterricht" vom General-Baß schon das Nöthige gesagt zu haben glaubte. Als sachlicher Kern bleibt nun nicht viel mehr, als die in ihrer handwerksmäßigen Einfachheit bezeichnende Erklärung: die linke Hand spielt die vorgeschriebenen Noten, die rechte greift Con- und Dissonanzen dazu. Was folgt, hat an zwei verschiedenen Stellen des Niedt seine Anlehnungs-Punkte. Immer bleibt es merkwürdig, daß Bach, der fast den ganzen sachlichen Inhalt des Capitels überging, auf dieses

Raiſonnement nicht verzichten wollte. Die breite Salbaderei Niedts konnte ihm aber nicht paſſen. Er hat, was hier geſagt werden ſollte, mit einer ſo grimmigen Kürze geſagt, daß das Ganze doch das Gepräge ſeines Geiſtes trägt.

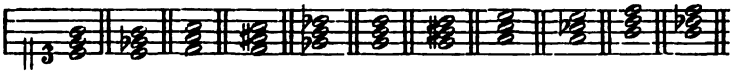
Im dritten Capitel hat Bach den C-Schlüſſel auf der zweiten, den F-Schlüſſel auf der dritten und fünften Linie unberückſichtigt gelaſſen.

Nun werden die Abweichungen bedeutſamer. Im Capitel vom Takt hält ſich Bach mit der Erklärung der Taktarten nicht auf und meint in Uebereinſtimmung mit Niedt, wer den Generalbaß lernen wolle, müſſe die Taktunterſchiede ſchon kennen. Dann ſetzt er aus eigener Bewegung hinzu: „Denn niemand wird einem ſogleich den Takt wiſſen beizubringen.“ In dieſen Worten glaube ich einen Widerſchein perſönlicher Erlebniſſe zu erkennen. Zur Erläuterung der Sache tragen ſie nichts bei. Aber in die Jahre 1736—1738 fiel Bachs Streit mit dem Rector Erneſti. In ihm handelte es ſich um die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Schülers Krauſe zum Dirigenten. Bach behauptete, Krauſe könne, obgleich er ſich in den unteren Präfecturen ſchon eine Zeit lang geübt hatte, noch nicht Viervierteltel- und Dreiviertel-Takt auseinanderhalten. Weiter wird die Bezeichnung 2 für den Allabreve-Takt von Niedt und Bach gemeinſam als eine franzöſiſche hingeſtellt Bach fügt aber noch hinzu, daß in der Anwendung jener Bezeichnung die Deutſchen es den Franzoſen nachthäten. Mit dieſem Zuſatze zielt er auf ſich ſelbſt. In der Rathswahlmuſik vom 27. Auguſt 1731 („Wir danken Dir, Gott“ B.-G. V.[1] Nr. 29) hat er die Bezeichnung angewandt, alſo, wie man aus Obigem ſieht, in bewußter Nachahmung der Franzoſen.

Die beiden erſten Sätze des fünften Capitels (Vom Dreiklang) ſehen ſich bei Niedt und Bach äußerlich ziemlich gleich. Im Sinne ſind ſie weſentlich verſchieden. Niedt ſagt im zweiten Satze: „Ich bin verſichert, wann ein Lehrbegieriger ſich dieſes woll einbildet, er ſchon ein groß Theil der gantzen Kunſt be-

griffen habe." Das Wort „dieſes" kann ſich nur auf die folgenden Auseinanderſetzungen über den Dreiklang beziehen. Die „Kunſt" iſt ihm die Kunſt des Generalbaß-Spielens. Bach ſagt „ſolchen" ſtatt „dieſes". Er meint alſo den Generalbaß, und unter der „Kunſt" verſteht er die Compoſition. Daß „ſolchen" nicht ein Schreibfehler iſt für „ſolches", geht auch aus der Form des ganzen Satzes hervor, welcher in der ihm von Bach widerfahrenen Umgeſtaltung einen beiläufig eingeführten allgemeinen Gedanken deutlich genug anzeigt. Das Notenbeiſpiel mit Dur- und Moll-Dreiklängen iſt vom Schreiber des Bachſchen Tractats fehlerhaft aufgezeichnet, wie ich auch im Drucke angemerkt habe. Niedts Beiſpiel ſieht ſo aus:

„Und ſo weiter durch alle Thone." Man ſieht, er folgt bei Aufzählung der Dreiklänge der C-dur-Scala, und läßt hinter dem Dreiklang einer jeden Stufe durch Anwendung von Verſetzungszeichen den entſprechenden Dur- oder Moll-Dreiklang der nämlichen Stufe entſtehen. Hiernach läßt ſich das Bachſche Beiſpiel leicht corrigiren;



Der Schreiber hatte einmal ein ♯ vergeſſen, und die Stellung der letzten Dreiklänge vertauſcht. Nur, was ſoll der Es-dur-Dreiklang an fünfter Stelle? Ich habe ihn im Druck für ungehörig erklärt, und nach Maßgabe der diatoniſchen Leiter iſt er das auch. Trotzdem iſt es unwahrſcheinlich, daß er in Folge eines bloßen Schreibfehlers entſtanden ſein könnte. Sein Erſcheinen läßt ſich wohl noch anders erklären. Heutzutage iſt es das Nächſtliegende, die Grunddreiklänge der verſchiedenen Tonarten nach der Norm des Quintencirkels aufzuzählen. Die von

Riedt und Bach befolgte Methode zeigt, wie am Anfang des 18. Jahrhunderts selbst der Lehre derjenigen, die sich übrigens von den Anschauungen des 16. Jahrhunderts freigemacht hatten, zum Theil immer noch die Octavengattungen zu Grunde lagen. Nun waren die Töne b und es auch den alten Diatonikern als Fa fictum etwas Geläufiges. Wenn man in die Reihe der über den Stufen der C-dur-Scala construirten Dur-Dreiklänge noch diejenigen über b und es einschob, so hatte man alle Dur-Dreiklänge demonstrirt mit Ausnahme derjenigen über cis, fis und gis und der enharmonischen Verwechselungen derselben. Diese letzten drei hatten aber damals für den Schüler geringe Bedeutung, weil die entsprechenden Tonarten nur selten angewendet wurden. J. G. Walther verfährt in der That so. Er macht im Jahre 1708 dem weimarischen Prinzen Johann Ernst die Dur-Dreiklänge durch diese Tabelle anschaulich,

und fügt dann außer der Reihe noch die Dreiklänge über cis, fis und gis hinzu. Der eingeschaltete Es-dur-Dreiklang in Bachs Notenbeispiel scheint mir zu verrathen, daß er eben so zu Werke gegangen ist. Er hätte freilich folgerichtigerweise dann auch den Es-moll-Dreiklang hinzufügen müssen. Indessen, wenn er dies nicht that, konnte er denken, daß der Schüler doch einstweilen nicht in die Lage kommen werde, ihn practisch zu verwerthen. — Den Rest des Riedtschen Capitels hat Bach sehr verkürzt. Mit der Erörterung über die metaphysische Bedeutung des Dreiklanges hat er seine Schüler ganz verschont, und die unterschiedenen drei Arten von Dreiklängen (Trias simplex, aucta und diffusa) auf zwei eingeschränkt. Die Confusion Riedts, der zur Trias diffusa Dinge vorbringt, die zur Trias aucta gehören, war er jedenfalls nicht gesonnen mitzumachen. Warum er aber über die zerstreute Lage des Dreiklangs ganz

ſchweigt, iſt nicht verſtändlich, da gerade für das Generalbaß-Spiel dieſer Gegenſtand doch von Wichtigkeit war.

Folgt Capitel 6: „Etliche allgemeine Regeln beym Spielen des Generalbaſſes zu obſerviren.“ So Niedt.

Bach ſchreibt: „Etliche Regeln wie man den Generalbaß durchgehends mit 4 Stimmen ſpielen ſoll.“ Die Betonung der Vierſtimmigkeit iſt um ſo auffallender, als die nachfolgenden Regeln noch gar nichts enthalten, was dem Schüler die Frage der Stimmenzahl nahe legte. Man ſieht aber daraus, ein wie großes Gewicht Bach gerade dieſem Punkte beimaß. Es war eine natürliche Folge ſeiner Methode des Compoſitions-Unterrichts, den er eben mit dem Generalbaß begann. Die Erlaubniß, mit der Stimmenzahl zu wechſeln, würden die Schüler dahin ausgebeutet haben, daß ſie ſich über ſchwierige Stellen, bei denen ſie mit der Vierſtimmigkeit nicht fort konnten, durch Anwendung der Dreiſtimmigkeit hinweg geholfen hätten. Gerbers Tonſatz zu der Albinoniſchen Sonate beweiſt, wie ſtreng Bach an der Vierſtimmigkeit feſthielt. Auch Kirnberger bezeugt durch That und Wort, daß dem ſo war. Von den neun Regeln des Niedt hat Bach nur die 1. 4. 5. 6. und 9. beibehalten und zwar ohne weſentliche Aenderungen. Die anderen hat er unterdrückt, weil ſie zu ſeiner Forderung, allzeit vierſtimmig zu ſpielen, nicht paßten. Bei Regel 3, 7 und 8 wenigſtens iſt dies ohne Weiteres klar. Regel 2 enthält das Verbot, mit der rechten Hand höher als bis e", höchſtens f" zu gehen, und tiefer als a und g. Daß Bach dieſen allgemein gültigen Grundſatz auch ſeinerſeits ungefähr anerkannte, ſieht man aus Gerbers Generalbaßſtimme zur Albinoniſchen Sonate, die g" nicht überſteigt. Er hat aber vielleicht für zweckdienlich gehalten, ſeinen Schülern anfänglich nicht auch noch dieſen Zwang aufzuerlegen.

Am Anfang des achten Capitels iſt die von Niedt in Erinnerung gerufene Regel abermals ausgemerzt. Nachdem von den verſchiedenen Lagen eines Accords über unveränderten Baßton gehandelt iſt, bringt Niedt eine Auseinanderſetzung über

die Variirung einer accordmäßigen Generalbaß-Begleitung durch gebrochene Harmonien. Weil dies gar nicht zur Sache gehört, hat Bach es übergangen.

Die gründlichste Umgestaltung haben Capitel 8 und 9 erlitten, in denen vom bezifferten Generalbaß im Besonderen gehandelt wird. Hier ist fast kein Stein auf dem andern geblieben. Niedt hat die gegebenen Regeln im zweiten Theil seiner „Handleitung" wiederholt. Indem Mattheson 1720 davon eine neue Auflage veranstaltete und sie mit eigenen Anmerkungen versah, sind wir in den Stand gesetzt, die von Bach und Mattheson über diese Regeln gehegten Ansichten mit einander vergleichen zu können.

Niedt stellt als erste Regel auf: „Wo ein ♯ vor einer Noten stehet, so wird alle Zeit die Sexta und Tertia zur selbigen Noten geschlagen, wann auch gleich die Sexta nicht ausdrücklich darüber gesetzet wäre." Mattheson bemerkt: „Dieses Gebot haben auch schon andere gegeben, und ist so einfältig als falsch. Es gehöret auch gantz und gar nicht zu den Reguln eines bezieferten Basses; sondern vielmehr zu den Praeceptis von unbezieferten Bässen (dafern einige davon zu geben). Denn wenn die Bässe beziefert sind, siehet ein jeder wo die Sexta sein soll, sind sie aber nicht beziefert, will es diese Regul nicht thun." Bach hat die Regel einfach gestrichen, da er sicherlich Mattheſons Ansicht theilte. Gleiche Bewandtniß hat es mit der fünften Regel, die Bach ausläßt und Mattheson mit Motivirung verwirft. Ferner ist die sechste Regel unterdrückt: „daß man auch Stücke in Moll stets mit der Dur-Terz schießen solle; so lange kein königlicher Befehl da ist," sagt Mattheson, „will zu unseren Zeiten niemand weiter davon etwas wissen, als daß es auf den Orgeln so Herkommens ist, und in etlichen Kirchenstücken noch beobachtet wird." Den übrigen Stoff hat Bach so geordnet:

Bach	Niedt
Regel 1	Regel 3
„ 2	„ 4

Bach	Niedt
Regel 3	Regel 2
„ 4	„ 11 (zweite Hälfte)
„ 5	„ 11 (erste Hälfte)
„ 6	„ 9 und 7
„ 7	„ 10
„ 8	„ 12, 7 und 8.

Dazu hat er eigene Notenbeispiele gebildet und im Text manches geändert. Beim Sextaccord verbietet Niedt die Octav und gestattet nur die Terz (Regel 2; „Sexta“, wie dort zu lesen, ist Schreib- oder Druckfehler für „Tertia“), Bach sagt: Zur Sexta „wird entweder die Tertz oder Sext verdoppelt, bisweilen die Octav darzugenommen, zumahl wenn immediate eine Note folgt und mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet ist.“ Mattheson übereinstimmend, nur etwas allgemeiner (S. 60, Anmerkung 1): „Es ist nicht ohne, daß mit den Octaven behutsam umzugehen sei; allein, daß man sie deswegen bey der Sexta gar auslassen soll, ist zu viel geredet.“ Niedt selbst hat übrigens eingesehen, daß seine Regel zu streng sei (s. S. 75). Mit der Forderung durchgängiger Vierstimmigkeit ist sie unvereinbar. Bach hat demgemäß auch seine vierte Regel ganz anders gefaßt, wo er überdies die Verdoppelung der Sexte erlaubt. In der siebenten Regel ist Bach bestimmter und vollständiger, als sein Vorgänger, und Niedts achte Regel schränkt er ein; er wünschte offenbar, daß seine Schüler es sich bei Durchgangsnoten im Basse nicht allzuleicht machen sollten.

Im neunten Capitel hat Bach Niedts dritte und vierte Regel gestrichen, da sie ihm theils Falsches, theils nichts Neues enthalten mußten. Auch hier ist Mattheson einer Ansicht mit ihm (S. 65 f., Anmerkung p). Die erste und zweite Regel hat er zu Gunsten der Vierstimmigkeit vervollständigt.

Rinaldo von Capua und seine Oper „Die Zigeunerin“.

Als Burney ſich im September und October 1770 in Rom aufhielt, lernte er Rinaldo von Capua kennen und verkehrte häufiger mit ihm. Was man bis jetzt über dieſen Meiſter aus der neapolitaniſchen Schule Näheres gewußt hat, wird faſt allein den Mittheilungen Burney's verdankt. Jedenfalls müſſen dieſe als die zuverläſſigſten gelten, da ſie ſich auf perſönliche Erfahrungen und Erlebniſſe gründen. Ich faſſe ſie mit Einbeziehung deſſen, was La Borde[1]) und Fétis berichten, hier kurz zuſammen; was wegen der Richtigkeit Bedenken erregt, bleibe vorläufig bei Seite.

Rinaldo war der natürliche Sohn eines vornehmen Italieners, deſſen Namen man nicht kennt. Er ſelbſt nannte ſich nach ſeiner Vaterſtadt, wie ſolches viele italieniſche Componiſten vor ihm gethan haben. Sehr begabt für die Muſik, trieb er ſie anfänglich nur zum Vergnügen, und erſt nachdem das väterliche Erbe verzehrt war, als Beruf. Gewiſſe Mängel des Satzes, die man ihm vorwarf, mögen in ſeiner Erziehung als Dilettant begründet liegen. Seine Compoſitionen waren zeitweilig das Entzücken Europas; als Burney ihn kennen lernte, ſah er ſich durch jüngere Talente in den Hintergrund gedrängt. Doch hatte er, obſchon in höherem Alter ſtehend, im Winter 1769/70 noch ein

[1]) Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome troisième. Paris. 1780. p. 177.

Intermezzo in Rom mit Beifall zur Aufführung gebracht. Hernach hat man ihn ganz vergessen und weiß auch nicht, wann er gestorben ist. Sein Leben ist lang gewesen und reich an Wechsel zwischen Glück und Unglück. Durch die schwankende Gunst des Publikums gewitzigt, hatte er Bedacht genommen, seine besten Werke zu sammeln, um sie zur Hand zu haben, wenn sich Gelegenheit böte, sie zu verwerthen. Als diese Gelegenheit kam, mußte er gewahr werden, daß ein ungerathener Sohn sich die Schätze heimlich angeeignet und als Makulatur verkauft hatte. Verbittert und skeptisch sah er in alten Tagen dem Musiktreiben jüngerer Geschlechter zu [1]).

Dem Leichtsinn des Sohnes werden wir es großentheils zuzuschreiben haben, daß die Compositionen Rinaldo's fast aus der Welt verschwunden zu sein scheinen. In Italien selbst dürfte so gut wie gar nichts mehr von ihnen zu finden sein: Nachforschungen, die auf mein Ersuchen in allen bedeutenden Bibliotheken Mittel- und Nord-Italiens von jüngeren deutschen Gelehrten angestellt worden sind, haben nicht das geringste Ergebniß gehabt; nur daß das Liceo musicale zu Bologna einige Textbücher aufbewahrt. Drei Partituren, welche der Padre Martini besaß, sind ebenfalls verloren gegangen. Francesco Florimo, der emsige Geschichtschreiber der neapolitanischen Tonschule, zu deren glänzenden Talenten Rinaldo gerechnet werden muß, kennt ihn nicht einmal dem Namen nach [2]). Was ich außerhalb Italiens gefunden habe, sind mit einer einzigen Ausnahme Bruchstücke. Es kann daher meine Absicht nicht sein, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Hierzu fehlen die nothwendigsten Voraussetzungen. Ich habe es vorzugsweise auf eine einzelne Oper Rinaldo's abgesehen, vermag indessen

[1]) Burney, The present State of Music in France and Italy. London 1771. S. 283 ff. — Burney, A general History of Music. Vol. IV. London 1789. S. 558 f.

[2]) Florimo, Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli, 1869. 1871. 2 Bde. — La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Napoli 1880—1882. 4. Bde.

doch auch über sein Schaffen im allgemeinen manches Neue zu sagen.

I.

Fétis gibt 1715 als das Geburtsjahr Rinaldo's an; Rudhart[1]) setzt es „um 1706"; beide ohne Angabe der Quelle. Nach Fétis war er 15 Jahre alt, als er, in Venedig, seine erste Oper aufführte. Nach Burney schrieb er seine erste Oper in Wien und war 17 Jahre alt. Die Angabe des ersteren, der sich überhaupt über Rinaldo schlecht unterrichtet zeigt, mag hier auf sich beruhen. Aber auch Burney muß sich geirrt haben. Wir besitzen ein allem Anscheine nach lückenloses Verzeichniß der am kaiserlichen Hofe zu Wien zwischen den Jahren 1631 und 1740 gegebenen Opern[2]). Unter ihnen findet sich keine von Rinaldo, auch wird auf der Wiener Hofbibliothek keines seiner Werke aufbewahrt. Hinter das Jahr 1740 kann die Aufführung des Erstlingswerkes nicht fallen, denn mindestens seit 1737 war er in Italien schon ein berühmter Mann. Eben dieses Jahr führt auch Burney an als Markstein für den Beginn von Rinaldo's ruhmvoller Laufbahn. Welches Werk an diesen Markstein gehört, hat er unterlassen zu sagen. Es ist aber der von Burney gleichwohl erwähnte Ciro riconosciuto, eine Opera seria des Metastasio, die dieser in Wien zum 28. August 1736, dem Geburtstage der Kaiserin, gedichtet und Caldara in Musik gesetzt hatte. Rinaldo brachte die Dichtung mit seiner neuen Musik 1737 im Teatro Tordinona zu Rom zur Aufführung; Domenico Ricci sang die Partie des Ciro. Dies ergibt sich aus einem um 1739 in Italien entstandenen Sammelbande handschriftlicher Opernarien, der in meinem Besitz ist. Von den zwei Arien Rinaldo's, die er enthält, gehört eine in den Ciro riconosciuto. Name der

---

[1]) Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer 1865. S. 133.

[2]) v. Köchel, Johann Josef Fux. Wien, Hölder. 1872. S. 485 ff.

Oper und des Dichters stehen zwar nicht dabei, ließen sich aber ohne Schwierigkeit feststellen. In der zehnten Scene des zweiten Aktes hält die leidenschaftliche Mandane den ihr arglos und voll Kindesliebe entgegenkommenden Ciro für einen Betrüger und für den Mörder ihres vermeintlichen Sohnes, sucht sich aber zu verstellen, um ihn desto sicherer ins Verderben zu bringen. Ciro folgt ihrer Aufforderung, sich zu entfernen: Parto; non ti sdegnar, Si, madre mia, da te Gli affetti a moderar Quest' alma impara[1]). Verwunderung, Unruhe und eine gewisse jugendliche Hingabe sind gut in diesem Stück ausgedrückt und verrathen eine entschiedene Begabung für musikalisch-dramatische Charakterzeichnung. Die Arie ist aber auch das Einzige, was, soviel ich weiß, von der Musik Rinaldo's erhalten blieb, einstweilen also seine älteste Composition überhaupt. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Deutschland noch eine andere Arie aus derselben Oper begehrt. Die Vertraute der Mandane ist Arpalice. Sie wird in der 2. Scene des 1. Aktes von jener dem ersehnten Sohne entgegen geschickt, um ihm alles zu sagen, was das Mutterherz erfüllt. „Basta cosi; t'intendo: Già ti spiegasti appieno;" beginnt Arpalice ihre Arie, indem sie sich anheischig macht zu gehen. Die Arie ist jetzt verloren gegangen[2]).

Ich darf eine Vermuthung wagen. Burney läßt den Rinaldo seine erste Oper in Wien schreiben. Hat er sich hierin geirrt, so scheinen doch nahe Beziehungen Rinaldo's zu Wien bestanden zu haben. Wenn er seinen Ciro schon zum Carneval 1737 in Rom zur Aufführung gebracht, die erste Aufführung

---

[1]) Metastasio, Opere. In Napoli, presso i Fratelli de Bonis. 1781. T. V, p. 133.

[2]) In Breitkopfs Verzeichniß handschriftlicher Musikalien von Neujahr 1764, S. 23 wird diese Arie zum Preise von 8 Groschen zum Verkauf angeboten. Ebenda steht noch die Arie „Pallido e mesto involto", und S. 26 ein Duett für zwei Soprane: „Non pensar, idolo mio" verzeichnet. In welche Opern Rinaldo's diese beiden letzteren Stücke gehören, weiß ich nicht.

in Wien mit Caldara's Musik aber erst am 28. August 1736 stattgefunden hat, so muß Rinaldo wohl unmittelbar nachher in den Besitz des Libretto gekommen sein, und dies war ohne persönliche Verbindungen kaum möglich. Burney hat also vielleicht die mündliche Erzählung Rinaldo's mißverstanden, der gesagt haben mag, zu der ersten Oper, mit der er in Rom großen Erfolg errungen habe, sei von ihm ein Text aus Wien benutzt worden. Wenn Rinaldo 1745 in Rom zur Feier der Erwählung Franz I. zum deutschen Kaiser und zugleich als Huldigung für Maria Theresia ein Componimento drammatico verfaßte, so deutet dieses ebenfalls auf ein näheres Verhältniß Rinaldos zu dem Wiener Hofe hin[1]).

Fétis weiß im Ganzen nur sechs Opern Rinaldo's anzuführen; Ciro riconosciuto befindet sich nicht unter ihnen. Ich kann deren 21 nachweisen. Zwei von ihnen fallen in das Jahr 1739: Vologeso und Farnace. Seit Apostolo Zeno im Jahre 1700 die Oper Lucio Vero gedichtet hatte, war der ihr zu Grunde gelegte Stoff zu einem Lieblingsgegenstande der Opera seria geworden. Nicht nur Zeno's Originaldichtung wurde viele Male componirt[2]), sondern auch Ueberarbeitungen derselben, die sich als solche äußerlich dadurch kennzeichnen, daß sie nicht den Namen Lucio Vero, sondern Vologeso tragen. Jommelli's berühmter Vologeso, der 1766 zum Geburtstage des Herzogs Karl von Würtemberg in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt wurde, und den Heinse in „Hildegard von Hohenthal" begeistert kritisirt, beruht auf einer solchen Ueberarbeitung. Diese aber geht wieder auf eine andere Ueberarbeitung zurück,

[1]) Das Libretto ist im Liceo musicale zu Bologna (Componimento Drammatico da cantarsi per l'elezione dell' Augustissimo Francesco I. Imperator de' Romani e per solennizare il glorioso nome della Sacra Cesarea Maestà della Regina d'Ungheria e Boemia. D'ordine dell' Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Aless. Albani. Roma, 1745).

[2]) Poesie drammatiche di Apostolo Zeno. Tomo secondo. In Orleans (Couret de Villeneuve) 1785. p. 59.

die Rinaldo benutzte[1]). Rinaldo's Oper wurde im Carneval 1739 zu Rom im Teatro a Torre Argentina aufgeführt. Eine Arie daraus findet sich in meinem schon erwähnten Sammelbande; sie trägt die Beischrift: Argentina 1739. Berenice, und beginnt mit den Worten:

Dal sen del caro sposo
Richiamerò il mio core.

Da mir das vollständige Textbuch nicht vorliegt — es befindet sich im Liceo musicale zu Bologna und ist nebst anderen von Herrn Emil Vogel in Leipzig 1885 daselbst für mich bibliographisch aufgenommen worden — so kann ich nicht ganz sicher sagen, an welcher Stelle der Handlung Berenice die Arie singt. Das Jommelli'sche Textbuch weicht, wenn nicht in den Situationen, so doch in den Worten der Arien nicht selten ab, und so auch hier. Wahrscheinlich aber ist es, daß die Arie in der vierten Scene des zweiten Aktes ihre Stätte hat. Lucio Vero droht der Berenice, den Vologeso sofort tödten zu lassen, wenn sie ihm ihre Liebe verweigere. Zwischen dem Wunsche, den Gatten zu retten, und dem Abscheu vor einem Treubruch schwankt sie qualvoll hin und her. Dieser Zustand ist sowohl durch den Charakter der Melodien, als durch einen originellen Bau der Arie vortrefflich ausgedrückt[2]). Eine Handschrift mit zwei andern Stücken aus Vologeso wird in Dresden aufbewahrt[3]). Beide tragen die Beischrift In Argentina 1739, und sind für Sopran. Die eine derselben, Finche lento il fiumicello Riposar frà le sue sponde (B-dur, $^3/_8$), ist von sehr lieblichem Grundcharakter, hat aber einen zu allgemein gehaltenen Text, um daraus die Stelle des Dramas erkennen zu lassen, an die sie gehört. Die

[1]) La Musica è nuovamente composta dal Signor Nicolò Jommelli, heißt es im Stuttgarter Textbuch des Vologeso. Das Wort nuovamente mag auf Rinaldo's Composition zurückweisen.

[2]) Eine andere Handschrift der Arie befindet sich in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Sie ist aber in Deutschland angefertigt und ohne jeden näher bestimmenden Beisatz.

[3]) In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen.

andere ist die große Scene der Berenice aus dem dritten Akt: Berenice ove sei?, die auch in der Composition Jommelli's so lebhaft bewundert wurde, und vom Dichter sehr glücklich für die musikalische Behandlung ersonnen ist. Burney hat Recht, wenn er sagt, diese Scene Rinaldo's könne als Beispiel dienen, zu welcher Vollendung es die dramatische Musik der Italiener schon um 1739 gebracht habe. Die Freiheit der Gestaltung, Eigenthümlichkeit der Erfindung, Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Gefühlsausdruckes macht dieses Stück in der That zu einer hervorragenden Erscheinung in der Geschichte der Oper[1]). Für den großen Eindruck, den Rinaldo's Vologeso in der musikalischen Welt bewirkte, zeugt nicht nur der Umstand, daß aus diesem Werke mehrere Arien erhalten sind. In demselben Jahre ihres ersten Erscheinens in Rom soll sie auch schon in Straßburg gegeben worden sein[2]), im folgenden Jahrzehnt erregte Monticelli mit der Arie „Nell' orror di notte oscura" in London Aufsehen[3]), und noch im Jahre 1764 wurde die Partitur der gesammten Oper in Leipzig feil gehalten[4]).

Von Farnace, der zweiten Oper des Jahres 1739, weiß ich wenig zu sagen. Fétis hat die Jahreszahl wohl aus La Borde, welcher als den Dichter [Antonio Maria] Lucchini angibt. Dadurch werden wir auf Allacci zurückgeführt, der allerdings sagt[5]),

[1]) In Dresden a. a. O. befindet sich noch eine Arie von Rinaldo's Composition: Pensa, mio ben, chi sei, Pensa, che fido io t'amo (F-dur, C, Larghetto), bei der nicht bemerkt ist, wohin sie gehört. Sie dürfte ebenfalls aus dem Vologeso stammen und paßt für Akt II, Scene 2, wo Berenice durch Bitten und Schmeicheln den Lucio Vero zur Gnade gegen Vologeso bewegen will, dieser aber es ihr verwehrt, als ihrer beider nicht würdig. Die Musik ist schön und ausdrucksvoll.

[2]) Gerber, Lexicon II, Sp. 293.

[3]) Burney, A general History. Vol. IV p. 559 und 448. Sie steht in den von Walsh herausgegebenen Favourite songs of the Opera of Gianguir, einem Pasticcio, zu dem außer Rinaldo noch Hasse, Lampugnani und Brivio beigesteuert haben.

[4]) Breitkopfs Verzeichniß von Neujahr 1764, S. 28: „Rinaldo, di Capua, Opera. Il Vologese. rappr. in Argentina 1739. 15 Thaler."

[5]) Drammaturgia. In Venezia, 1755. Col. 328.

daß Lucchini's Farnace 1739 in Venedig mit Musik von „Leonardo da Capua, Napolitano" gegeben sei. Ist nun „Leonardo" nur ein Versehen Allacci's statt „Rinaldo" — was allerdings anzunehmen, — so haben La Borde und Fétis Recht [1]). Die Existenz einer Oper Farnace von Rinaldo's Composition ist aber auch ohnedies erwiesen. Padre Martini besaß seiner Zeit die Partitur.

Außer diesen drei Opere serie und dem schon genannten Componimento drammatico sind noch ferner drei Opern ernsten Charakters nachweisbar. Im Carneval 1743 führte Rinaldo in Rom einen Turno Herdonio Aricino auf, und zwar nella Sala degl' Illustrissimi Signori Capranica. Gioachino Conti, genannt Gizziello, derselbe ausgezeichnete Sopranist, welcher 1736 und 1737 unter Händel in London gewirkt hatte, sang eine Hauptpartie darin. Weiteres ist über dieses Werk nicht bekannt geworden. Mit Mario in Numidia, der sechs Jahre später, also zum Carneval 1749 in Rom erschien, steht es besser. In dieser Oper, die von Giampietro Tagliazucchi gedichtet war, und im Teatro delle Dame aufgeführt wurde, sang kein Geringerer als Caffarelli die Hauptpartie; eine andere Rolle führte der treffliche Santarelli aus, der in demselben Jahre zum päpstlichen Capellsänger ernannt wurde. An der Berühmtheit der Sänger mag man ermessen, in wie hohem Ansehen damals Rinaldo selber stand. Aus dem Mario sind fünf Arien und ein Duett erhalten [2]), sämmtlich von Bedeutung, theilweise ausgezeichnet schön. Drei von ihnen sind

[1]) Ihre Angaben werden bestätigt durch Taddeo Wiel, Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1750). Venedig, 1892. S. 129 f. Den Pompeo sang der damals 25jährige Anton Raaf, der 1781 noch als Idomeneo in Mozarts Oper auftrat.

[2]) In einer Abschrift von italienischer Hand, befindlich in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Ueber jedem Stücke steht: Alle Dame 1749. Del Signor Rinaldo di Capua. Alle Stücke sind auch noch in anderen, zum Theil mehrfachen Handschriften dort vorhanden. Zwei derselben (Fui lieto allor und Deh se pietà) auch auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Bravourarien im großartigen Stil und mit einer reichen Orchesterbegleitung ausgestattet, die Flöten, Oboen, Hörner, ja selbst Trompeten in Verwendung bringt. Der bloße Augenschein würde lehren, daß sie für einen Gesangsmeister ersten Ranges bestimmt gewesen sein müssen, wüßten wir auch nicht, daß Caffarelli dieser Meister war[1]). Die Arie Deh se pietà pur senti (A-dur, C, Largo) bewegt sich dagegen durchaus in einfachen, getragenen Melodien von überzeugender Schönheit; von großer Wirkung sind namentlich einige im breiten Crescendo und mit lang ausgehaltenen Tönen über den Achteln der Begleitung aufsteigende Tongänge. Einen mehr lieblichen, schmeichlerischen Charakter trägt die Arie Al caro amato oggetto Dite che partirò (A-dur, 3/8, Grazioso.) Von gesangreichster Melodieerfindung ist das Duett Vanne, addio! (A-dur, 3/4, Larghetto); eine südlich-süße Fülle quillt aus diesen Tönen, die von weitem auf gewisse Stücke aus Mozarts Cosi fan tutte hindeuten.

Es muß auch eine Olimpiade von Rinaldo's Composition gegeben haben. Der Zufall hat zwei Arien auf unsere Zeit gelangen lassen, die einem am 25. November 1750 aufgeführten Werke entnommen sind[2]). Sie gehören in die berühmte Dichtung dieses Namens, die Metastasio 1733 verfaßt hatte, und zählen unter die reizendsten, die ich von Rinaldo kenne. Mit der einen: No, la speranza più non m'alletta, Voglio vendetta, non chiedo amor (G-dur, 2/4) singt Argene den treulosen Licida an (Akt II, Scene 12); der Ausdruck ist heftig, trotzig, doch wird weislich jedes tragische Pathos vermieden. Die andere: Caro, son tua così, Che per virtù d'amore I moti del tuo core Risento anch' io (Akt III, Scene 2), gehört der edlen Aristea,

---

[1]) Die Anfänge der Arien sind: Fui lieto allor che intorno Splendea sereno il giorno (F-dur, 2/4, Allegro ma non molto); Saggio nocchier s'ammira (D-dur, C, Allegro); Al mio cor parlar non sento Che furor, vendetta ed ira (G-dur, C, Allegro).

[2]) Auch sie werden in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen aufbewahrt. Die Handschrift ist die eines Italieners.

die den Geliebten vor dem Zorne ihres Vaters schützen und diesen zugleich milde gegen den verbrecherischen Freund des Geliebten stimmen will. Es ist ein Andantino grazioso (D-dur, 3/4) voll hingebender Zärtlichkeit; Flöten und Hörner neben dem Saitenquartett dienen, ein blühendes Colorit herzustellen, und sind oftmals zu feinen Klangwirkungen verwendet.

Noch liegen drei einzelne Sopran-Arien vor, die ich zur Zeit nicht unterzubringen weiß, die aber den Stil der Opera seria zeigen. Sie alle verrathen die hervorragende künstlerische Begabung und den Geschmack ihres Schöpfers, unbedeutend ist keine von ihnen, doch zeichnet sich durch ihre frühlingsartige Lieblichkeit aus Quell' amor che il petto accende Alimenta un cor gentile (F-dur, 3/8, Andantino), die, mit Flöten und Hörnern ausgestattet, auch ganz feine Züge der Instrumentation aufweist. Die anderen beiden mögen wenigstens genannt sein: Priva del padre, oh Dio, Che da sperar mi resta (F-dur, 2/4, Allegro), und: Non sa trovar conforto Il povero mio core (G-moll, C), Andante.

Sehr thätig ist Rinaldo in der Opera buffa und den ihr verwandten Gattungen gewesen; dies können wir trotz der Kargheit und Zusammenhangslosigkeit der über ihn vorhandenen Nachrichten dennoch deutlich erkennen. Vielleicht wird es nur die Opera buffa sein, in deren Geschichte er fortlebt, schon um deswillen, weil sein einziges ganz erhaltenes Werk eine solche Oper ist; daß ihm diese wirklich einen dauernden Nachruhm sichert, dürfte außer Zweifel stehen. Bevor ich mich ihr zuwende, möge über die andern Werke dieser Gattung kurz gesprochen werden. Die chronologische Folge eröffnet La libertà nociva, ein Dramma giocoso per Musica im Carneval 1740 auf dem Teatro alla Valle in Rom zum ersten Male aufgeführt. Die Beliebtheit dieses Werkes bezeugen spätere Aufführungen in Florenz (1742), Bologna (1743), Venedig (1744). Wenn berichtet wird, Rinaldo und Galuppi hätten diese Oper zusammen componirt, so ist das sicherlich nur auf die Aufführung in

Venedig zu beziehen. Bei dieſer werden in Rinaldo's Muſik Einlagen von Galuppi gemacht worden ſein[1]). Ein andres Werk Rinaldo's, das erſt 1744 entſtand und im Teatro San Cassiano zu Venedig im Carneval desſelben Jahres aufgeführt wurde, mag er dann wirklich in Gemeinſamkeit mit Galuppi gearbeitet haben. Es iſt L'ambizione delusa, ebenfalls ein Dramma giocoso per Musica. Das Textbuch in Bologna erwähnt freilich nur Rinaldo als Componiſten, Allacci aber neben ihm in zweiter Reihe auch Galuppi. Es iſt eine natürliche Annahme, daß über der neuen Inſcenirung eines älteren Werkes Rinaldo's die beiden Tonmeiſter ſich gefunden, und alsdann noch für denſelben Carneval an einem neuen Werke ihre Kräfte gemeinſam verſucht haben. Die Ambizione delusa wurde im Frühjahr 1745 auch in Mailand gegeben. Von der Libertà nociva beſaß ſeiner Zeit Padre Martini die Partitur[2]).

Schwach beglaubigt iſt die Exiſtenz einer Oper La donna vendicativa, welche ſchon um 1740 in Italien gegeben ſein ſoll[3]). Sie für identiſch zu halten mit La donna superba, die am 19. December 1752 von italieniſchen Buffoniſten den Pariſern vorgeführt wurde[4]), verbietet der uns bekannte Text der letzteren. Sicher wiſſen wir von einer Oper jenes Namens nur aus dem Jahre 1771; wäre ſie damals erſt componirt worden, ſo fiele ſie in Rinaldo's ſpäteſte Zeit. Der vollſtändige

---

[1]) Allacci, Drammaturgia, col. 483. Bei La Borde, Essai sur la Musique, Bd. III, S. 191 ſteht unter den Opern Galuppi's von 1744 allerdings auch La libertà nociva.

[2]) S. über die beiden Opern aus Wiel, a. a. O. S. 147 f.

[3]) Clément et Larousse, Dictionnaire des opéras. Paris [1881]. p. 234. Auf Goldoni's gleichnamiger Komödie könnte ſie nicht beruhen, da dieſe erſt 1751 gedichtet wurde; s. Memorie di Carlo Goldoni, Tomo II, p. 100 (der Ausgabe von 1822).

[4]) Albert Janſen, Jean-Jacques Rouſſeau als Muſiker. Berlin, Georg Reimer 1884. S. 160. Daß 13. Dec. ein Druckfehler ſei ſtatt 19., weiß ich aus brieflicher Mittheilung des Herrn Verfaſſers. Dagegen gibt nach gefälligem Bericht des Herrn Mathis Luſſy in Paris der gedruckte Katalog des Repertoire de l'Opéra den 29. Dec. an.

Titel ist La Donna vendicativa e l'Erudito spropositato. Sie wird als Intermezzo für vier Sänger bezeichnet, und wurde im Carneval im Teatro della Pace zu Rom gegeben. Ein Fragment der Musik befindet sich handschriftlich im Britisch Museum zu London[1]).

Es folge Le Nozze di Don Trifone, ein Intermezzo für vier Sänger im Carneval 1743 in der Argentina zu Rom gespielt. Sodann: La Commedia in Commedia, Dramma giocoso nach dem gleichnamigen Lustspiel des Cosimo Antonio Pelli; die Aufführung fand 1749 zu San Cassiano in Venedig statt. Eine italienische Operntruppe führte das Werk in demselben Jahre auch in München auf[2]). Von der Musik ist kein Rest dort übrig geblieben, auch die Partitur, welche Martini besaß, ist verschwunden. Doch hat J. Walsh in London seiner Zeit eine Auswahl der Arien im Druck herausgegeben; die Oper muß also auch in London gespielt worden sein[3]). Ferner: Il Ripiego in Amore, eine Farsetta per Musica, erschien im Carneval 1751 auf dem Theater alla Valle zu Rom und wurde 1757 auch in Bologna gegeben. La Forza della Pace, ein Intermezzo für drei Sänger, kam im Carneval 1752 heraus und zwar wieder in Rom, aber im Theater della Pace, wo von nun ab alle noch bekannt gewordenen Opern Rinaldo's ihre Erscheinungsstätte finden. Ausgenommen ist nur die Serva sposa, ebenfalls ein Intermezzo für drei Sänger, dessen Titel schon verräth, daß es einer von Pergolese's Serva padrona herrührenden Anregung seine Entstehung verdankt, und das im Carneval 1753 wiederum auf dem Theater alla Valle gegeben wurde. La Chiavarina, Intermezzo für drei Sänger, 1754;

---

[1]) Additional Manuscripts Nr. 16. 116.

[2]) Allacci, a. a. O., col. 860. — Wiel, a. a. O. S. 174. Rudhart, a. a. O. S. 133.

[3]) The favourite Songs in the Opera call'd La Comedia in Comedia. Partitur. 21 Seiten in Fol. Ein Exemplar im Britisch Museum.

Il Caffè di campagna, Farſetta für vier Sänger, 1764; Li Finti pazzi per amore desgleichen, 1770; endlich die ſchon genannte Donna vendicativa von 1771 ſind die letzten römiſchen Opern. Wenn Burney erzählt, Rinaldo habe noch im Winter 1769—70 ein Werk in Rom mit Beifall aufgeführt, ſo wird man in Li finti pazzi eben dieſes Werk zu erkennen haben. Die Angabe, daß es im Capranica-Theater aufgeführt ſei, bildet kein Hinderniß; Capranica, oder vielleicht die ſchon oben genannten Illustrissimi Signori Capranica werden die Beſitzer des Theaters della Pace geweſen ſein. Nur durch eine im Carneval 1758 zu Florenz ſtattgehabte Aufführung iſt La Smorfiosa bekannt, ein Intermezzo für drei Sänger. Auf dem erhaltenen Libretto wird Rinaldo als Maestro di Cappella Napoletano bezeichnet; der Beiname Napoletano iſt ihm auch auf den Textbüchern zu La Forza della Pace (1752) und La Serva sposa (1753) gegeben. Ich vermag nicht beſtimmt zu ſagen, welcher Art die Beziehungen zu Neapel geweſen ſein mögen, die hier angedeutet werden. Daß Rinaldo eine länger dauernde Anſtellung in Neapel gehabt habe, halte ich für unwahrſcheinlich. Möglicherweiſe zielt das einzelne Wort Napoletano nur darauf hin, daß er in Neapel ſeine muſikaliſche Erziehung erhielt; ſchon bei der Oper Farnace wird er ſo genannt[1]). Als ſein Hauptwohnſitz wird jedenfalls immer Rom angeſehen werden müſſen. Denn vom Jahre 1737 bis 1771 ſind bei weitem die meiſten ſeiner Opern in Rom aufgeführt; auf den Theatern Neapels, von deren Repertoiren wir durch Florimo ſehr ſorgfältige und vollſtändige Verzeichniſſe haben, erſcheint nicht eine einzige[2]).

---

[1]) Allacci a. a. O. col. 328.

[2]) Florimo, La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Band IV. — In der Bibliothek des Conservatoire in Brüſſel wird unter Rinaldo's Namen geführt die Partitur eines Dramma giocoso: La Statua per puntiglio und die Ouverture zur Oper: Furberia in puntiglio. Aber dieſe Compoſitionen ſtammen von Marcello di Capua, der mit Familiennamen Bernardini hieß.

II.

Im Jahre 1752 kam eine kleine Truppe italieniſcher Opernſänger nach Paris. Sie hatte Deutſchland durchzogen und darnach in Rouen auftreten wollen, wurde aber bewogen, zuvor in der Académie Royale de Musique einige Vorſtellungen zu geben. Die Specialität der Signora Tonelli und der Signori Manelli und Coſimi — ſo lauteten die Namen der Hauptſänger — war die Opera buffa, oder wie man damals noch allgemein ſagte: das Intermezzo[1]). Am 1. Auguſt 1752 führten ſie ſich vor dem Pariſer Publikum mit Pergoleſe's Serva padrona ein, und ſpielten ſodann ununterbrochen und mit unerhörtem Beifall bis in den Frühling 1754. Dies iſt bekannt. Ebenſo die Thatſache, daß das Auftreten der Sänger in Paris eine Umwälzung des franzöſiſchen Geſchmacks hervorrief und die Umbildung der Opéra comique zu einer höheren Kunſtgattung bewirkte. Was hier hervorgehoben werden ſoll, iſt, daß Rinaldo an den glänzenden Erfolgen ſeiner Landsleute einen Hauptantheil gehabt hat. Neben Pergoleſe's Werken und namentlich der Serva padrona, die freilich den Haupttreffer abgab, waren es ganz beſonders diejenigen Rinaldo's, die dem unſcheinbaren italieniſchen Intermezzo zu einem ſo unerwarteten und vollſtändigen Siege über die ſchwergerüſtete franzöſiſche Oper verhalfen. Die Donna superba iſt ſchon genannt. Durchſchlagender noch wirkte ein zweites Intermezzo. Dieſes hieß La Zingara[2]).

---

[1]) „Quand tu auras courus les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger et ton eau à boire, je t'envoirai là où la louange t'attend et où tu feras ma volonté", läßt Grimm in Le petit Prophète de Boehmischbroda (1753) die geheimnißvolle Stimme zu Manelli ſagen.

[2]) Albert Janſen hat (a. a. O. S. 159 f.) in dankenswerther Weiſe die in Paris geſpielten Opern jener Buffoniſten zuſammenzuſtellen geſucht. Der Name „Altella" (S. 159, Z. 33—34) iſt ein Druckfehler für „Latilla". „Il Tracollo" und „Il medico ignorante" ſind ein und dasſelbe Stück. Ob das Verzeichniß ganz vollſtändig iſt? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimms Petit prophète de Boehmischbroda

Nisa, ein Zigeunermädchen, und ihr Bruder, Tagliaborse betrügen, bestehlen, hänseln und ängstigen einen alten Geizhals Calcante, und zwingen ihn endlich, die Nisa zu heirathen. Die Handlung soll auf einem Ereigniß fußen, das sich in einer italienischen Stadt wirklich zugetragen habe. So meldet ein bemerkenswerthes Schriftstück von der Hand Jean-Jacques Rousseau's, das aus der Bibliothek zu Neuchâtel ans Licht gezogen zu haben ein Verdienst Albert Jansens ist. Ich nehme an, daß die Autorschaft Rousseau's feststeht und nicht etwa nur eine von ihm gefertigte Copie vorliegt; der Inhalt ließe auch die letztere Annahme zu, und ein anderes Zeugniß für den Autor als seine Handschrift ist, soviel ich sehe, nicht vorhanden. Indessen irrt Jansen wohl sicherlich, wenn er das Schriftstück ansieht als ein Vorwort zu einer Ausgabe der Zingara[1]). Rousseau hatte im Herbst 1752 Pergolese's Serva padrona herausgegeben, und bei seiner leidenschaftlichen Bewunderung der heiteren italienischen Oper wäre es an sich durchaus glaublich, daß er die Absicht gehabt hätte, eine Ausgabe der Zingara folgen zu lassen. Aber der Inhalt des Schriftstückes ist nicht die Ankündigung einer solchen, sondern vielmehr die einer Aufführung. Das Theaterpublikum ist es, das vorbereitet, günstig und nachsichtig gestimmt werden soll. Man hatte den Buffo-Sängern einen Vorwurf daraus gemacht, einen Apotheker auf die Bühne der Académie Royale gebracht zu haben. Das war aber nicht durch die Zingara geschehen, wie Jansen annimmt, denn in dieser kommt kein Apotheker vor, sondern durch den Medico ignorante, der den 1. Mai 1753 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sieben Wochen später (den 19. Juni) brachten die Italiener mit der Zingara wieder eine Novität, in der nun so-

---

replicirte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli [Galuppi] Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753.

[1]) A. a. O. S. 198 f.

gar ein Menſch auftrat, der ſich in einen Bären verkleidet hatte. Da galt es, den darob entſtandenen Unwillen vor der erſten Wiederholung im voraus zu beſchwichtigen und der Mißgunſt der „Königs-Ecke" einen Damm vorzubauen. Hatte die Oper nur dieſen Stein des Anſtoßes glücklich überwunden, dann — darauf konnte man rechnen — that der Zauber der Muſik und des italieniſchen Geſanges das Uebrige.

Nach dieſen Bemerkungen darf ich wohl das intereſſante Schriftſtück hier einfügen; es wird auch ſpäter noch auf dasſelbe zurückzukommen ſein.

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du celèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à les épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons, que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des

personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plait au public d'exercer envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables [1]).

Eine Ausgabe der Zingara iſt aber in dieſer Zeit in Paris wirklich erſchienen. Ob Rouſſeau an ihrer Veranſtaltung ſich betheiligt hat, weiß ich nicht; ſicher iſt, daß nicht er der Herausgeber war, ſondern der Sänger Coſimi, der den Tagliaborſe darſtellte, und daß obiges Avertissement ſich in ihr nicht findet. Die ſplendid ausgeſtattete Partitur von 106 Seiten in Querfolio hat franzöſiſchen Titel und Dedikation. Der Titel lautet: La Bohemienne | Intermede | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua, | Représenté par L'Academie Royale de Musique | en Juin 1753. | Dedié | A Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Comte de Clermont | Prince du Sang. | Se vend a Paris | Aux adresses ordinaires. | Aus Coſimi's Dedikation genügt die Mittheilung folgender Sätze: Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en est L'auteur, jouit dans son pays même et de son vivant de La plus grande réputation. Dann folgt die Muſik mit italieniſchem Text; über dem erſten Stücke ſteht das Perſonenverzeichniß, nach dem alſo Coſimi den Tagliaborſe, Manelli den Calcante und die Signora Tonelli die Niſa ſangen [2]).

[1]) Janſen, S. 464 f.

[2]) Ein Exemplar dieſer Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Hier wären wir nun endlich im Beſitze einer vollſtändigen Oper Rinaldo's. Leider iſt die Freude nicht ungetrübt. In dem Avertissement ſteht zu leſen, daß man verpflichtet geweſen ſei, große Veränderungen vorzunehmen, um ſich dem Geſchmack der Franzoſen möglichſt anzupaſſen. Da nun Coſimi die Oper zweifellos in der Geſtalt hat ſtechen laſſen, in der er und die Seinigen mit ihr beim franzöſiſchen Publikum Glück gemacht hatten, ſo folgt, daß ſeine Ausgabe der Zingara nicht die Originalgeſtalt derſelben bietet. Es frägt ſich nun, ob es möglich iſt, zu erkennen, worin die Veränderungen beſtanden haben.

Die Verhältniſſe ſcheinen inſofern günſtig zu liegen, als wir nicht allein auf Coſimi's Ausgabe angewieſen ſind. Nachdem die italieniſchen Sänger 1754 ihre Vorſtellungen in Paris geendigt hatten, begaben ſie ſich in ihr Vaterland zurück und traten im Carneval 1755 in Peſaro auf. Hier ſpielten ſie alsbald auch die Zingara Rinaldo's. Das zu dieſem Zwecke gedruckte Textbuch iſt erhalten; die Bibliothek des Liceo muſicale zu Bologna beſitzt ein Exemplar. Der Titel iſt dieſes Mal ſo gefaßt: Il vecchio Amante e la Zingara. Drammi giocosi per Musica [1]). Der Erwähnung werth iſt noch der Zuſatz: Dopo essere stati fatti nel 1754 in Parigi. Man erſieht hieraus, daß die Oper auch noch 1754, alſo von ihrem erſten Erſcheinen am 19. Juni 1753 wohl bis zum Ende der italieniſchen Vorſtellungen in Paris ununterbrochen geſpielt ſein wird. Zugleich ſollte dieſer Zuſatz unzweifelhaft als Empfehlung dienen. Daß in Peſaro dasſelbe Arrangement der Oper vorgeführt worden wäre, das für den Geſchmack der Pariſer hergerichtet war, darf aus jenen Worten nicht abgeleitet werden. Die Gründe, welche

[1]) Der Plural Drammi iſt aus dem Gebrauche jener Zeit beibehalten, da die beiden Akte noch zwei ſelbſtändige, mit einander nicht zuſammenhängende Stücke waren. In demſelben Sinne findet man in dieſer Zeit auch noch Intermezzi geſagt, wo es ſich doch ſchon um ein einheitliches zweiaktiges Stück handelt.

die grands changements veranlaßt hatten, fielen ja in Italien fort. Wirklich zeigt denn auch das Peſareſer Libretto nicht unerhebliche Abweichungen von Coſimi's Ausgabe. Nur will es wieder das Unglück, daß nicht alle Abweichungen als Reſtitutionen des Originals angeſehen werden können. Es ſind nämlich den drei — oder, wenn man eine ſtumme Perſon mitzählen will, vier — Perſonen des Stücks, auf die ſich das Original offenbar beſchränkt gehabt hat, noch zwei Perſonen hinzugefügt: Livio, amante di Ginevra und Ginevra, nipote di Calcante. Dieſe ſtehen als ernſthaftes Liebespaar zu den Uebrigen im Contraſt, und Niſa muß außer allem, was ſie ſonſt mit Calcante aufſtellt, ihn auch noch zwingen, die Heirath ſeiner Nichte mit dem ihm verhaßten Livio zuzugeben. Daß dieſes Paar ein nachträgliches Einſchiebſel iſt, ergibt ſich für den Kenner ſchon daraus mit völliger Sicherheit, daß Livio und Ginevra, obſchon auf der Bühne anweſend, doch nicht an dem Schlußgeſange theilnehmen; ſie gehen vor demſelben ab, und er erfolgt, wie ausdrücklich vorgeſchrieben iſt, nur a tre. Es ergibt ſich aber auch aus der inneren Zuſammenhangsloſigkeit, die zwiſchen ihren Scenen und dem Fortgange des Ganzen zu bemerken iſt. Solche ſentimentale Liebesſcenen ſind überhaupt gegen den Stil der damaligen Opera buffa. Auch läßt ſich wenigſtens zum Theil für die Geſangsſtücke der beiden eine fremde Quelle nachweiſen. In der ſechſten Scene des zweiten Aktes ſingt Livio eine Arie: Fui lieto allor, che intorno Splendea sereno il giorno. Dieſe kennen wir ſchon: ſie ſtammt aus Mario in Numidia. Die Urſtätte der übrigen Arien kann ich freilich nicht aufzeigen. Aber es iſt um ſo weniger daran zu zweifeln, daß auch ſie aus anderen Opern Rinaldo's hier eingelegt worden ſind, als am Anfang des Textbuches unter dem Perſonenverzeichniß ganz einfach und allgemein ſteht: La musica è del sig. Rinaldo di Capua. Offenbar hatten ſich in Peſaro zu der kleinen Pariſer Truppe noch zwei andere Geſangskräfte geſellt, die den Wunſch hatten, auch in der Zingara Verwendung zu finden. Dieſem

Wunſche wurde denn mit echt italieniſcher Naivetät entſprochen. Die beiden Geſangskräfte waren Damen; es mußte alſo auch der Livio von einer Sängerin vorgeſtellt werden. Da paßte die Arie des Mario ganz gut; denn dieſer war eine Sopranrolle. Ich darf das geſammte Perſonenverzeichniß hier mittheilen, auch um der drei Pariſer Sänger willen, die nur in dem Peſareſer Textbuch ſämmtlich mit ihrem vollen Namen erſcheinen, und die doch in der Geſchichte der Oper epochemachende Perſönlichkeiten geworden ſind:

Niſa, Zingara.
La signor' Anna Tonelli.
Livio, amante di Ginevra.
La signora Francesca Mucci.
Ginevra, nipote di Calcante.
La signor' Anna Favelli.
Calcante, vecchio avaro.
Il Sig. Petronio Manelli.
Tagliaborſe, fratello di Niſa.
Il Sig. Giuseppe Cosimi.
Taddeo, ſervo di Calcante.

Livio und Ginevra zu Liebe mußten nun aber in der Partitur gewiſſe Veränderungen und Auslaſſungen vorgenommen werden. Wir können alſo auch mittelſt des Peſareſer Libretto nicht ohne Weiteres auf die volle Originalgeſtalt der Oper kommen.

Nicht lange nachdem die Bouffoniſten aus Paris geſchieden waren, hatte ſich Favart der Zingara bemächtigt, ſie ins Franzöſiſche überſetzt, den Dialog hier und da erweitert und unterhaltender gemacht, und ſodann das Werk am 28. Juli 1755 auf dem Théâtre Italien aufgeführt. Favarts berühmte Gattin ſpielte die Niſa, Rochard den Calcante, Chanville den Tagliaborſe, der hier unter dem Namen Brigani erſcheint. Auch in dieſer Geſtalt erwarb ſich das Stück großen und dauernden Beifall, am 1. December 1755 und am 11. Februar 1756 mußte es vor den Majeſtäten geſpielt werden; es wurde ſogar von einem

gewiſſen Mouſtou parodirt und als Parodie am 14. Juli 1756 mit wenig Erfolg gegeben[1]). Unter dem Titel La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers, meslée d'Ariettes, traduite de la Zingara, interméde italien, par M. Favart iſt die Partitur in Paris geſtochen worden nebſt dem vollſtändigen Dialog, der nach franzöſiſcher Sitte an die Stelle des italieniſchen Secco-Recitativs getreten war. Exemplare der Partitur ſind noch ziemlich häufig und beweiſen die weite Verbreitung dieſer Bearbeitung. Wenn auch das Jahr der Publication nicht angegeben iſt, ſo darf man doch annehmen, daß ſie noch im Jahre 1756 erfolgte; gewiß nicht viel ſpäter. Das Stück iſt in die geſammelten Theaterwerke Favarts und ſeiner Gattin aufgenommen[2]), und zwar mit der Muſik, die auch ſeparat zu kaufen war; indeſſen beſchränkt ſich die Muſikbeilage, wie damals in ſolchen franzöſiſchen Publicationen häufig, nur auf die Mittheilung der Singſtimmen. Eine andere Ausgabe der Bohémienne erſchien in Lüttich; hier ſind die Muſikſtücke in den Text gedruckt und mit einem Inſtrumentalbaß verſehen[3]).

Es iſt ſchon an und für ſich nicht wahrſcheinlich, daß Favarts Ausgabe dem Originale näher kommen ſollte, als diejenige Coſimi's. Wenn die Italiener ſelbſt dem franzöſiſchen Geſchmacke zu Liebe Aenderungen mit der Partitur vorgenommen hatten, ſo war für Favart kein Grund vorhanden, ſich dieſe Conceſſionen nicht anzueignen, falls ſie auch ihm die Wirkſamkeit des Stückes zu fördern ſchienen. Sein Streben mußte ſein, ein recht intereſſantes Stück herzuſtellen, in dem namentlich ſeine Frau ihr Talent glänzen laſſen konnte, nicht aber, dem Originale

---

[1]) Histoire du théatre del l'Opéra comique. Tome second. A Paris, 1769; p. 218. — De Léris, Dictionnaire portatif historique et littéraire des théatres. Paris, 1763; p. 84 und 643.

[2]) Théatre de M. Favart. Tome second. A Paris. 1763. 8. Sechſtes Stück.

[3]) La Bohémienne. Comédie en deux actes en vers. A Liège, chez F. J. Desoer. 8. Ohne Jahr.

möglichſt treu zu folgen, vorausgeſetzt, daß er von deſſen Beſchaffenheit überhaupt Kenntniß hatte. Ein Vergleich der beiden Partituren lehrt, daß die Coſimiſche in der That von Favart gekannt und benutzt worden iſt. Beide laſſen eine correcte Redaction vermiſſen, die Favartſche iſt in einigen aus Coſimi entnommenen Stücken geradezu liederlich zu nennen. Aber nicht überall hat die italieniſche Partitur Vorlage der franzöſiſchen ſein können. Es finden ſich in letzterer mehrere Stücke, die in jener fehlen.

Hier ſcheint nun ein Avertissement in Favarts Partitur von Wichtigkeit zu ſein, das ſagt, die Muſik ſei von Signor Rinaldo da Capua, aber hinzufügt, das Duo am Schluß des erſten Aktes ſei aus Pergoleſe's Serva padrona und die Ariette Laissez mon coeur ſei „de Lasci des 3. Cigibées.“ In der That findet ſich das Duett Per te io ho nel core, das den Schluß von Pergoleſe's berühmter Oper bildet, hier an der bezeichneten Stelle mit einem parodirten Texte anſtatt des Originalduetts Amore, oh che diletto eingeſetzt. Opern des Titels I tre Cicisbei ridicoli gab es von Natale Reſta und Legrenzio Vincenzo Ciampi. Lasci dürfte überhaupt kein Componiſtenname ſein; vielleicht ſoll es Laschi heißen, dieſer Name kommt wenigſtens in der damaligen italieniſchen Künſtlerwelt vor [1]). Doch wäre ich geneigter, an die Oper Ciampi's zu denken, da dieſer Componiſt durch ſeinen Bertoldo in corte, den Favart ſelbſt ſpäter parodirte, in Paris beliebt geworden war. Vielleicht liegt alſo ein Verſehen vor; Gewiſſeres würde man nur ſagen können, wenn Ciampi's Oper wieder aufgefunden wäre. Immerhin ſchiene, nachdem die der Zingara einverleibten Stücke fremder

[1]) In einer Oper „Orazio“ ſang in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu London ein Signor Laschi eine Arie von Aleſſandro Macchari und in derſelben Oper eine Signora Laschi eine Arie von Paradies. Es geht aus einer Sammlung von Arien hervor, die Walſh in London aus dieſer Oper herausgab. Beide Laschi traten auch 1744 in Rinaldos La Libertà nociva und L'ambizione delusa auf.

Componiſten dergeſtalt gewiſſenhaft angeführt worden ſind, der Schluß geſtattet, daß alle übrigen Stücke der Partitur, auch diejenigen, welche ſich nicht in Coſimi's Ausgabe finden, von Rinaldo herrühren. In Bezug auf die Angabe der Autoren wird in den franzöſiſchen Partituren jener Zeit, und namentlich in den Partituren von Favartſchen Stücken ſonſt immer ganz accurat verfahren. Ich führe nur deſſen Annette et Lubin an; auf dem Titel ſteht: Melée d' Ariettes et Vaudevilles dont les accompagnements sont de Mr. Blaise. Damit nicht genug; es ſteht in der Partitur außerdem bei jedem Stück, das Blaiſe vollſtändig componirt hat, dieſes noch beſonders angemerkt. Mit der Partitur der Bohémienne verhält es ſich dennoch anders. Ihr ſind außer den genannten noch drei fremde Opern-Arien eingefügt, deren eine der „Scaltra Governatrice" des Cocchi, deren andere wahrſcheinlich dem von Carlo Sodi componirten „Giocatore" („Serpilla et Baccocco"), deren dritte endlich Ciampi's Bertoldo in Corte entlehnt iſt. Aber bei keiner von ihnen iſt die Entlehnung angemerkt; ſie ſegeln ſorglos unter Rinaldo's Flagge. Wird hierdurch das Vertrauen auf die Zuverläſſigkeit der Favartſchen Partitur noch um ein gutes Theil tiefer herabgedrückt, ſo kommt hinzu — wie um die Verwirrung vollſtändig zu machen —, daß die Zingara anfänglich von den Bouffoniſten in Paris in etwas anderer Form geſpielt ſein muß, als bei ſpäteren Wiederholungen. Die Texte pflegten mit gegenüberſtehender franzöſiſcher Proſa-Ueberſetzung gedruckt zu werden [1]). Bei Vergleichung des vor der erſten Aufführung der Zingara gedruckten Textbuchs mit Coſimi's Partitur ſtellt ſich heraus, daß ſie nicht überall ſtimmen.

Das iſt das Material, mit dem wir uns behelfen müſſen. Unter Zuhülfenahme ſämmtlicher inneren kritiſchen Mittel will

[1]) Eine reichhaltige, wenn auch nicht ſämmtliche damals geſpielte Opere buffe umfaſſende Sammlung ſolcher Textbücher beſitzt Herr D. F. Scheurleer in 'S-Gravenhage und hat ſie mir freundlichſt zur Verfügung geſtellt.

ich nunmehr verſuchen, ob es gelingt, die Originalgeſtalt der Zingara bis zu einem gewiſſen Grade wiederherzuſtellen. Zu dieſem Zwecke empfiehlt es ſich, die einzelnen Nummern der Partitur nach der Reihe durchzugehen. Ich lege hierbei die Coſimiſche Ausgabe zu Grunde und erkläre ihre Abweichungen von dem Pariſer Libretto damit, daß ſie erſt nach der, gewiſſe Unmöglichkeiten offenbarenden, erſten Aufführung redigirt worden iſt.

Erſter Akt.

1. Eine Canzonette, von Niſa und Tagliaborſe zweiſtimmig vorgetragen, vom Baß und zwei höheren Inſtrumenten (Violinen) begleitet, dient als Einleitung. Der Text lautet:

Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.

Die Tonart iſt E-dur, nur in der in Favarts Werken enthaltenen Muſikbeilage iſt D-dur gewählt. Auf eine Kritik des ziemlich fehlerhaften Stichs laſſe ich mich hier nicht ein; doch iſt zu bemerken, daß Tagliaborſe's Stimme in Coſimi's Ausgabe im Altſchlüſſel notirt iſt, während alle andern Ausgaben ihn eine Oktave tiefer im Baßſchlüſſel ſingen laſſen. Auch bei Coſimi iſt natürlich die Baßlage gemeint, ebenſo wie in der gleichfalls im Altſchlüſſel notirten Arie Voce che flebile. Die Schlüſſelverwendung war damals in der Opernmuſik eine ſehr willkürliche und hing oft von Zufälligkeiten ab, die ſich unſerer Kenntniß entzogen haben. Von Tagliaborſe's Partie ſind in Coſimi's Ausgabe die Recitative im Baßſchlüſſel, die eben erwähnten Stücke im Altſchlüſſel, die Arie Tu non pensi und der Schlußgeſang aber im Tenorſchlüſſel notirt. In Favarts Partiturausgabe findet ſich nur Baß- und Tenorſchlüſſel angewendet, letzterer in Uebereinſtimmung mit Coſimi. Die Muſikbeilage in Favarts Werken weiſt bis auf den im Schlußgeſang verwendeten Tenorſchlüſſel überall Baßſchlüſſel auf, hat aber die Arie Tu non pensi von D-dur nach B-dur transponirt. In der Lütticher

Ausgabe endlich ist der Baßschlüssel, und wo bei Cosimi Tenor-, der Violinschlüssel gesetzt. Es ergibt sich, daß die Stimme des Vertreters dieser Rolle, also des Cosimi selbst, ein nach der Höhe hin besonders ausgiebiger Tenor-Bariton gewesen sein muß, und die Vermuthung liegt nahe, daß Rinaldo die Zingara eigens für jene kleine Truppe componirt haben dürfte.

Was nun aber die Canzonette an sich betrifft, so ist es schon bei diesem ersten Stücke zweifelhaft, ob es ursprünglich für die Oper componirt worden ist. Daß es in dem Pesareser Libretto nicht steht, will freilich nichts bedeuten. Denn hier bilden zwei hinzugedichtete Scenen von Ginevra und Livio den Anfang. Aber Buffo-Opern pflegen schon im allgemeinen nicht mit solchen liedartigen Gesängen eingeleitet zu werden. Was wichtiger ist: der Text paßt nicht zu der Situation. Denn so sehr er sich auch in allgemeinen Wendungen bewegt, grade diese Situation wird durch sie nicht gedeckt. Die Gemüthslage dieses spitzbübischen Geschwisterpaares, das im Begriffe ist, einen alten, geizigen Tropf zu dupiren, und sich darauf freut, kann nimmer in solchen Worten Ausdruck finden. Ich glaube daher, daß der Componist sein Werk sogleich mit dem Recitativ der Nisa begonnen hatte.

2. Arie des Tagliaborse Tu non pensi (D-dur). In dem Pesareser Libretto tritt Tagliaborse gleich als Bär verkleidet auf. Die Arie Tu non pensi findet sich hier aber in der ersten Scene des zweiten Aktes. Auch im Pariser Textbuch erscheint er von Anfang an in Bären-Vermummung und singt seine Arie unter diesen erschwerenden Umständen. Bei Cosimi verkleidet er sich erst während Calcante's Arie Ho ragione. Man bedenke nun, daß die Italiener grade mit dem Bären Anstoß bei den Parisern erregt hatten. Sie mußten deshalb suchen, die Zuschauer auf diese Erscheinung möglichst vorzubereiten. In dem Avertissement betonen sie das Stattfinden des déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs. Hier liegt also offenbar eine der von ihnen eingestandenen Ver-

änderungen vor. Was aber die Arie betrifft, so gehört sie ursprünglich gewiß in die erste Scene des zweiten Aktes. Der Schnitt, der behufs der Umstellung in das vorangehende Recitativ gemacht werden mußte, ist nämlich noch deutlich zu erkennen. Er fällt hinter den Ausruf A meraviglia. Die folgenden Worte: Tutto va ben, ma l'orso vuol mangiare gehören schon in den zweiten Akt, und passen, überlegt man es sich genau, auch nicht an den Anfang des ersten. Die Worte Nisa's, die den Bruder in seiner Verkleidung prüfend und lachend betrachtet: Desta alle risa Il vederti vestito in questa guisa. Pure lo sai per prova Che ad ingannar la gente molto giova mußten natürlich für die endgültige Pariser Bearbeitung ganz fort bleiben, da hier Tagliaborse in der ersten Scene noch nicht verkleidet auftrat. So ist an dieser und auch an anderen Stellen manches vom Secco-Recitativ in Wegfall gekommen; nicht weniger haben oftmals kleine Aenderungen in der Singstimme und den Harmonienfolgen eintreten müssen, um das Zerstückelte wieder zusammenzufügen. In diesen Dingen auf die Originallesarten zurück zu gelangen, ist also unmöglich. Ueber die Arie aber sei noch bemerkt, daß Rousseau sie als Beispiel anführt, wie in der italienischen Oper sich Gesang und Instrumente zu einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks vereinigten, daß der Sänger dadurch zu gewissen entsprechenden Gesten gleichsam gezwungen würde[1]).

3. Arie des Calcante Ho ragione, sì Signore (G-dur). An dem Orte, wo ihm die Zigeuner-Geschwister auflauern — nach Pesareser Vorschrift ein Gehölz außerhalb der Stadt, nach Pariser eine einsame Straße innerhalb der Stadtmauer —, erscheint der Alte zankend mit seinem Diener Taddeo. Seine Arie wäre also die erste der Oper, der vorausgehende Dialog der Geschwister hätte nur im Secco-Recitativ zu verlaufen. Ver-

[1]) In der Lettre sur la musique française, die überhaupt ein bewunderungswürdiges Verständniß der damaligen italienischen Musik offenbart.

gleicht man mit dieſen Ergebniſſen Favarts Bearbeitung, ſo ſtellt ſich heraus, daß er hier ausſchließlich der Ausgabe Coſimi's gefolgt ſein muß. Damit ſoll indeſſen noch nicht behauptet ſein, daß ihm die Originalpartitur in der Geſtalt, wie ſie die Italiener mit nach Paris gebracht hatten, ganz unbekannt geweſen ſein müſſe.

Dem Calcante nähern ſich Niſa und der inzwiſchen zu einem Bären umkoſtümirte Tagliaborſe. Ihn reizt ihre Schönheit, ſchreckt die Anweſenheit und Zudringlichkeit des Bären. Doch läßt er ſich von ihr aus der Hand weisſagen.

4. Vierſtrophiges Lied der Niſa Ella può credermi (D-moll), in welchem ſie dem Calcante ihren Spruch ſagt. Am Schluß einer jeden Strophe macht Calcante ſeine Bemerkung dazu. Ein in ſeiner Einfachheit genial zu nennendes Stück.

Im Recitativ bittet ihn Niſa dann, ihren Bären vor ihm tanzen laſſen zu dürfen.

5. Tanz des Bären. Eine reizende G-moll-Melodie, von Niſa nur geträllert. Sie beſteht aus zwei zu wiederholenden Theilen, deren erſter vier, deren letzter acht $^2/_4$-Takte zählt.

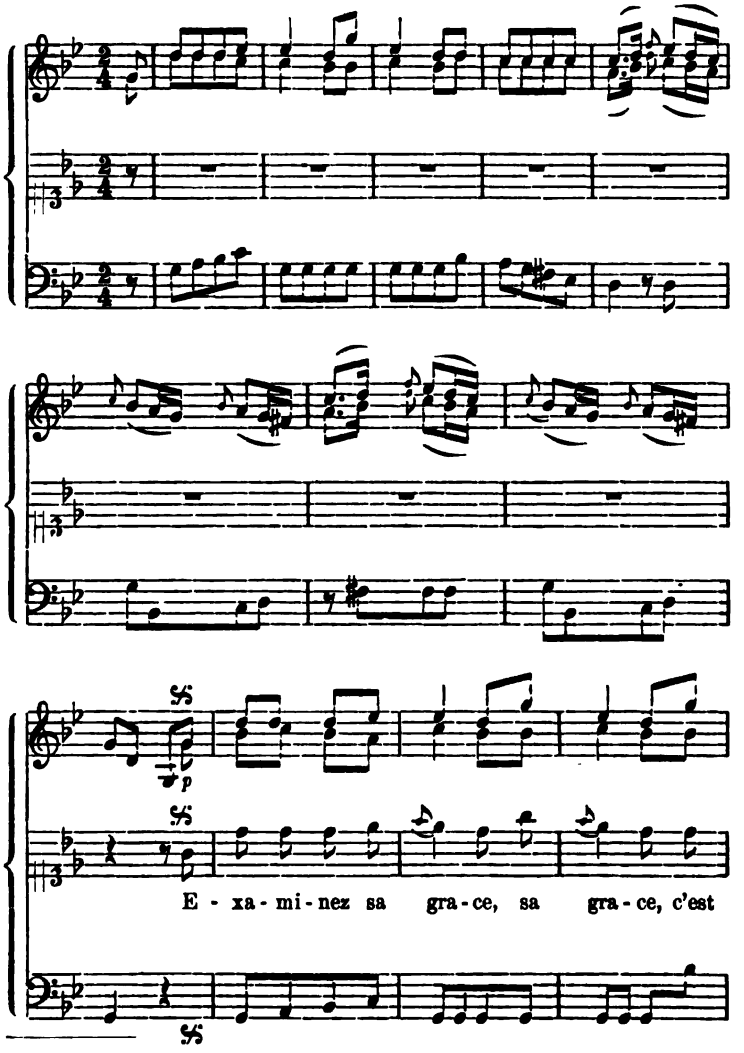
Calcante iſt entzückt und will ihr den Bären abkaufen, mit dem er glaubt ein gutes Geſchäft machen zu können. Sie verlangt 30 Dukaten. Bis hier fließen unſere Quellen denſelben Weg; jetzt aber trennen ſie ſich wieder. In den Libretti macht Calcante ein Gegengebot von 10 Dukaten; Niſa meint, er würdige doch die Künſte des Bären zu wenig und läßt ihn noch einmal tanzen. Darauf verſteht ſich Calcante zu 20 Dukaten, und Niſa erklärt ſich einverſtanden. In der nachträglichen Umarbeitung für die Académie Royale tritt das Beſtreben hervor, über dieſe Scene möglichſt raſch hinweg zu kommen: der Bär tanzt nur einmal, Calcante bietet 20 Dukaten, und der Handel wird abgeſchloſſen. Daß die Scene, wie ſie in Peſaro geſpielt wurde, eine Wiederherſtellung des Urſprünglichen iſt, ſieht man leicht. Das zum zweiten Tanz geſungene Larà, larà, larà des Textbuches ſcheint anzudeuten, es ſei hier die Melodie von vor-

her wiederholt worden. Favart hat unzweifelhaft die Originalgestalt dieser Stelle gekannt. Da seine Bohémienne auf dem Théâtre Italien erschien, brauchte er Tadel wegen Entwürdigung der Bühne durch derlei Possen nicht zu befürchten. Er konnte die Scene wieder in ihrem vollen Umfange spielen lassen, und that es um so lieber, als seine Frau in der Rolle der Nisa gerade hier eine gute Gelegenheit erhielt, ihre eigenthümlichen schauspielerischen Gaben zu entfalten. Wir finden in seiner Partitur aber keine Wiederholung der vorigen Tanzmelodie. Nisa singt ein neues Liedchen, zu dessen Rhythmen der Bär Tagliaborse Tanzschritte und Complimente machen muß. Ich theile es auf den folgenden Seiten vollständig mit, denn es ist ein Stück, durch welches sich das Interesse für Rinaldo von Capua mit der Musikübung unserer Tage verknüpfen läßt. Die Melodie ist bekannt: sie gehört zu der Canzonette

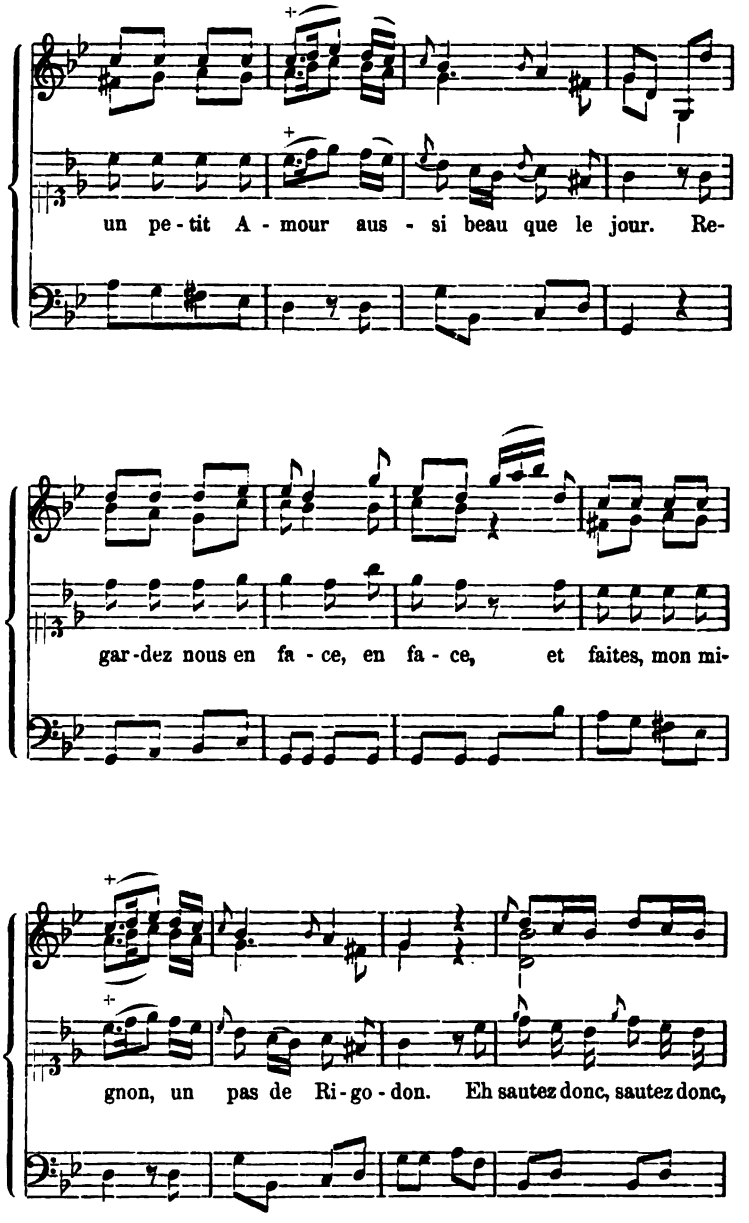
Tre giorni son, che Nina
In letto se ne stà.
Piffari, timpani, cimbali
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più.

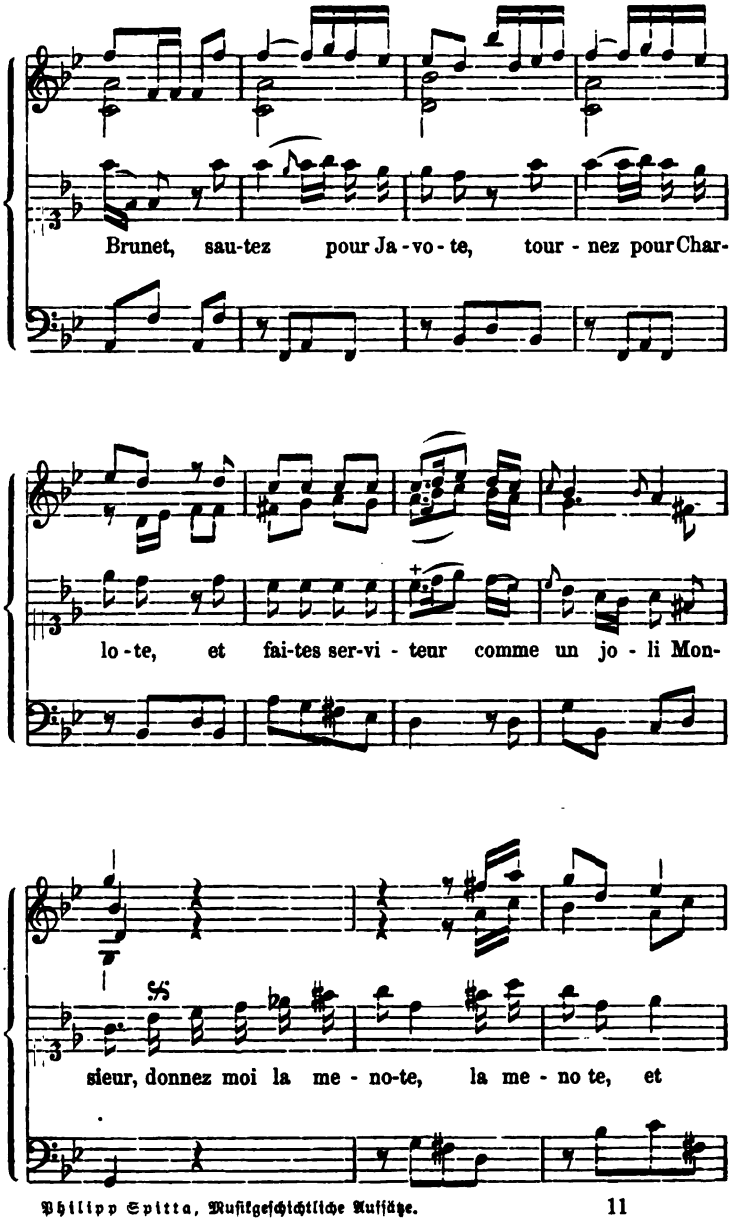
In der Ausgabe der Bohémienne, die sich in Favarts gesammelten Werken findet, stehen fast überall über den französischen Gesangstexten die Anfänge der italienischen Originale. Ueber dem Examinez sa grace steht Tre giorni. Hieraus geht hervor, daß obiger Text der zu der Melodie ursprünglich gehörige ist. Wenn aber dies, so kann das Liedchen nicht für die Oper componirt gewesen sein, denn der Inhalt des Textes steht außer aller Beziehung zu ihr. Es ist ebenso wie die oben besprochene Canzonette Con la speme del goder als eine Einlage anzusehen. Canzonetten pflegte man in der Regel nur mit Generalbaßbegleitung zu componiren. Die Violinen werden daher behufs Einfügung in die Oper von fremder Hand hinzugethan sein. Sie sind ungeschickt genug componirt und gar nicht in Rinaldo's Manier.

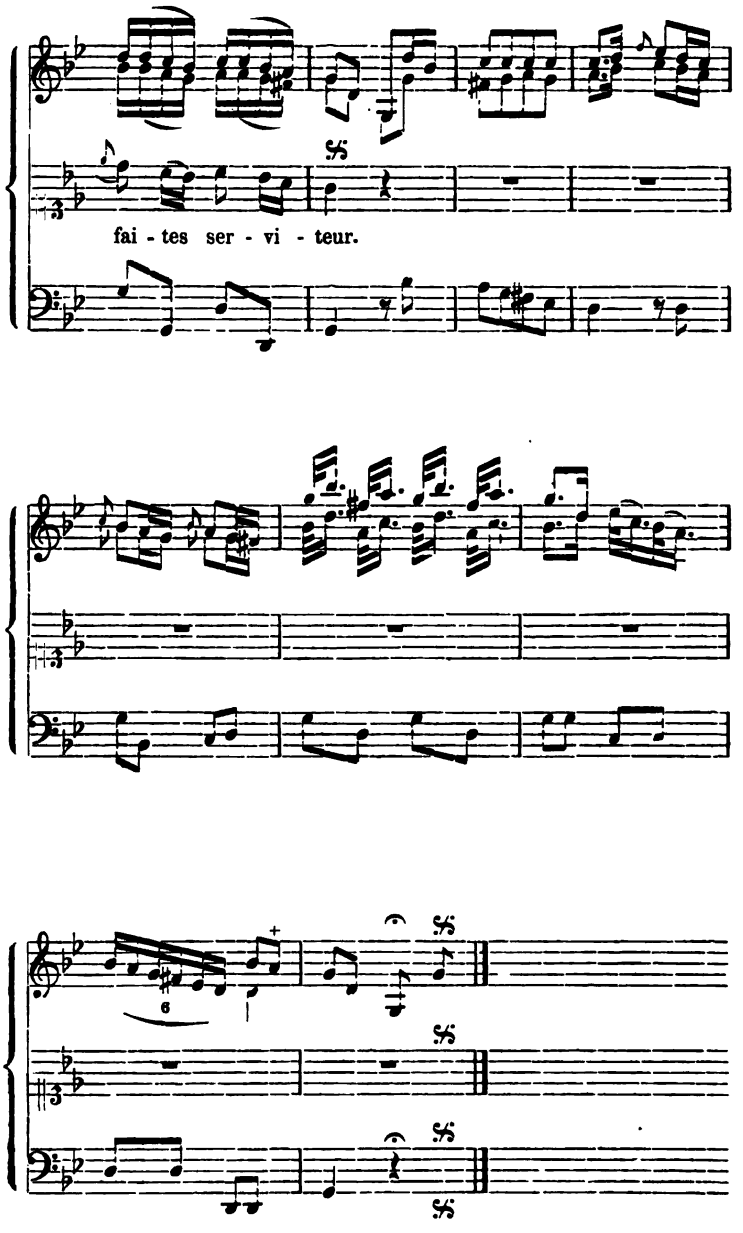
Ariette[1]).



[1]) Ich gebe das Stück genau ſo wieder, wie es in Favarts Partitur ſteht; nur iſt am Anfange über der Inſtrumentalſtimme noch zu leſen: Pour Violon und unter derſelben: s.e molto. s.e ſoll jedenfalls staccato bedeuten. Einige Stichfehler habe ich verbeſſert.


un pe-tit A-mour aus-si beau que le jour. Re-
gar-dez nous en fa-ce, en fa-ce, et faites, mon mi-
gnon, un pas de Ri-go-don. Eh sautez donc, sautez donc,


Brunet, sau-tez pour Ja-vo-te, tour-nez pour Char-
lo-te, et fai-tes ser-vi-teur comme un jo-li Mon-
sieur, donnez moi la me-no-te, la me-no te, et


fai - tes ser - vi - teur.

Als Componiſt der Canzonette gilt ſeit langem und bis auf den heutigen Tag Pergoleſe. Allein dieſe Annahme ſtützt ſich auf keinerlei verläßliche Ueberlieferung. Sie ſcheint auf eine engliſche Verlegerſpeculation zurück zu gehen. Denn als Fliegendes Blatt iſt die Canzonette unter Pergoleſe's Namen „etwa in dem ſechſten Jahrzehnt des vorigen Säculums" in England gedruckt worden, und dieſer Druck bildet meines Wiſſens die älteſte Quelle für Pergoleſe's Autorſchaft. Die in Anführungszeichen geſetzten Worte ſind von Bernhard Gugler, der dem Tre giorni son ſeiner Zeit einen kleinen Aufſatz gewidmet hat, ohne Pergoleſe als Componiſten in Zweifel zu ziehen[1]). Aber mag man Favarts Partitur auch mißtrauen — ſo lange kein andrer in zuverläſſiger Weiſe als Verfaſſer nachgewieſen iſt, bleibt es doch immer das Nächſtliegende, die Canzonette dem Rinaldo ſelbſt zuzuſchreiben. Wäre Pergoleſe der Componiſt, ſo ließe ſich ſchwer begreifen, warum Favart deſſen Namen grade hier verſchwiegen hätte, da er ihn doch bei einer andern Einlage der Oper nennt und ihn als zugkräftig ſchätzen mußte. Wie die Canzonette nach Paris gekommen iſt? Nun, vielleicht eben durch die italieniſchen Buffoniſten. Aber ich hätte noch eine andere und wahrſcheinlich zutreffendere Antwort auf die Frage. Der Muſikmeiſter der Madame Favart war Carlo Sodi, ein berühmter Mandolinenſpieler aus Rom. Er weilte in Rom bis 1749, erlebte alſo dort die Zeit, da Rinaldo der gefeierteſte Componiſt der Römer war. Dann kam er nach Paris. Rinaldo's Oper La Donna superba parodirte er unter dem Titel La femme orgueilleuse ins Franzöſiſche und beweiſt hierdurch, daß er wenigſtens zu dem Componiſten Rinaldo in innerlich nahen Beziehungen ſtand. Wahrſcheinlich kannte er ihn auch perſönlich. Lieder zur Mandoline waren natürlich ſeine Spezialität. Ich glaube, kein Schluß liegt näher, als daß Sodi die Canzonette Tre giorni von Rom, wo ſie kurz vor ſeinem

[1]) Allgemeine Muſikaliſche Zeitung vom Jahre 1875, Sp. 520 ff.

Weggange entſtanden ſein mag, mit nach Paris gebracht hat. Favart nahm ſie 1755 in die Zingara auf, und in der Form, die ſie hier erhielt, zum Theil auch mit dem von ihm untergelegten Texte, blieb ſie lange ein Lieblingsſtück der Pariſer. In ſeiner Parodie Petrine, die er am 13. Januar 1759 zuerſt aufführte, hat Favart die Melodie mit neuem Text zu einem Duett verarbeitet[1]). Dubreuil ſtellte noch neun Jahre ſpäter das Examinez sa grace unter die Auswahl des plus jolies Ariettes[2]). In der Originalgeſtalt aber kam Rinaldo's Canzonette von Paris nach England. Daß man ſie hier für eine Compoſition Pergoleſe's ausgab, oder vielleicht auch von Anfang an wirklich hielt, iſt erklärlich. Zur Zeit der italieniſchen Buffoniſten war ſie in Paris bekannt geworden, und unter den Componiſten, deren Werke zur Aufführung gekommen waren, hatte Pergoleſe den berühmteſten Namen. Erfahrungsmäßig hat ſich zu allen Zeiten an ſolche Namen auch vieles gehängt, was mit ihnen thatſächlich keinen Zuſammenhang hatte.

6. Arie der Niſa Sì, caro ben, sarete (B-dur). Niſa hat gegen Empfang des Geldes den Bären ausgeliefert, den Calcante an der Kette hält. Sie verſichert den Alten ihrer zärtlichſten Zuneigung und höhnt ihn, gegen die Zuſchauer gewendet, heimlich aus. Dann geht ſie. Während der Arie aber hat Tagliaborſe dem Calcante die Börſe entwendet, ſich unbemerkt das Halsband abgezogen und ſich ebenfalls davon gemacht. Die Arie iſt nur bei Coſimi und im Pariſer Textbuch vollſtändig. In Peſaro wurde der Mitteltheil fortgelaſſen, er iſt auch in Favarts Bearbeitung unterdrückt. Die Compoſition iſt ein köſtliches Gemiſch von inſinuanteſten Schmeichellauten und den Ausbrüchen muthwilligen Spottes; dadurch, daß die Geigen bald mit Sordinen, bald ohne dieſelben begleiten, werden die Gegenſätze noch gehoben. Bei Favart ſteht die Arie bequemer in

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome quatrième. Drittes Stück. S. 31 f.

[2]) Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Tome premier. A Paris. 1768. p. 146.

G-dur. Wäre B-dur die Originaltonart, ſo würde das auf ein ſehr hohes Organ der Signora Tonelli hinweiſen.

Als Niſa gegangen, bemerkt Calcante, daß auch der Bär verſchwunden iſt, und er nur die Kette in der Hand hält.

7. Accompagnirtes Recitativ E dove, dove l'orso n'andò, und Arie Che orror, che spavento (F-dur) des Calcante, in denen dieſer zuerſt ſeinen Schrecken kundgibt, dann ſeine Wuth und Verzweiflung austobt. Bei Favart fehlt das Recitativ und ſteht eine ganz andere Arie in A-dur; dagegen bringt er die F-dur-Arie in der dritten Scene des zweiten Aktes. Daß die A-dur-Arie (Ah, mon ours a pris la fuite) auch eine urſprünglich italieniſche iſt, lehrt ſchon der von Favart überlieferte Textanfang Maledetti quanti siete. Eben dieſer Anfang aber zeigt, daß ſie an dieſer Stelle nicht das Urſprüngliche ſein kann. Da Calcante die Gegenwart des Tagliaborſe nicht ahnt, ſondern mit Niſa allein zu ſein glaubt, iſt jene Anrede ſchon grammatiſch unmöglich. Auch pſychologiſch iſt es undenkbar, daß Calcante mit einem Ausdruck beginnt, der eine ganz beſtimmte und abgeklärte Empfindung bezeichnet. Die Situation fordert, daß dieſe Empfindung vorbereitet werde durch einen Zuſtand des Schreckens, des Schwankens und der Rathloſigkeit. Dies hat Favart als gewiegter Bühnenpraktiker auch wohl gefühlt und deshalb den Text der Arie in dem angedeuteten Sinne geſtaltet. Sollten die Beweiſe für die Originalität der Coſimi'ſchen Lesart noch nicht genügen, ſo ſei folgendes hinzugefügt. Rinaldo war ein Meiſter des accompagnirten Recitativs. Es wurde ihm ſogar das von ihm ſelbſt zurückgewieſene Verdienſt angedichtet, es erfunden zu haben. Wäre die A-dur-Arie das Urſprüngliche, ſo müßte man annehmen, Coſimi und Conſorten hätten die F-dur-Arie willkürlich und ohne erkennbare Veranlaſſung von Seiten des Pariſer Geſchmacks aus dem 2. in den 1. Akt verſetzt, und hätten ſich das — vortreffliche und Rinaldo's ganz würdige — accompagnirte Recitativ in Paris hinzucomponiren laſſen. Die Widerſinnigkeit einer ſolchen Annahme leuchtet ein.

Woher die A-dur-Arie entlehnt iſt, läßt ſich nachweiſen. Sie ſteht urſprünglich in Ciampi's Bertoldo in Corte (Act I, Scene VIII) und wird von Bertoldino geſungen, als ſeine Gattin Betta mit Emilio davon geht und er von den Wachen zurückgehalten wird, ihnen nachzueilen. Favart hat die Oper in ſeine Ninette à la cour parodirt, und hier finden wir auch dieſe Arie wieder, doch in Vertheilung auf zwei Perſonen, Colas und Fabrice[1]). Außerdem hat er aber für ſeinen Zweck auch noch andre von den Bouffoniſten in Paris geſpielte Opern geplündert: die Ariette Ce coeur qu'il posséde iſt einer Muſik aus dem Maestro di Musica angepaßt, und die Ariette Oui, je l'aime pour jamais gehört ihrer Muſik nach in den Cinesa rimpatriato von Selletti. In dieſer Beziehung bietet Ninette eine Art Seitenſtück zur Bohémienne. Bertoldo in Corte war im November 1753 zum erſten Male aufgeführt worden.

Auf das Geſchrei des Alten eilt Niſa herbei und ſucht ihn zu beruhigen. Gelingt ihr dies zwar nicht, ſo bezaubert ſie ihn doch ſofort wieder durch ihre Schönheit.

8. Duett zwiſchen Niſa und Calcante Amore, oh che diletto! (G-dur.) Die Aufführung in Peſaro hat ſich mit Coſimi's Partitur in genauer Uebereinſtimmung gehalten. Bei Favart ſtehen hier jene zwei Stücke, welche ausdrücklich als Einlagen aus fremden Opern bezeichnet werden. Die Frage nach der Originalgeſtalt braucht alſo gar nicht geſtellt zu werden. In der Arie Laissez donc mon coeur — der Textanfang des italieniſchen Originals lautet Madam' lasciatemi in libertà — ſucht ſich Calcante vergeblich des Reizes der Niſa zu erwehren. Auffällig iſt die Notirung in A-dur und für Sopran, als ob Niſa die Arie zu ſingen hätte, während ſie nach Text und Zuſammenhang einzig in den Mund Calcante's paßt. In der Muſikbeilage zur Textausgabe in Favarts Werken ſteht in der That

---

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome troisième. Ariettes de Ninette à la cour p. 41 ff.

Nise über dieſem Stücke, während die Lütticher Ausgabe es richtig dem Calcante beläßt. Aber um für Calcante ausführbar zu ſein, müßte es etwa in E-dur oder D-dur ſtehen. Die Urſache dieſer Verwirrung aufzuklären wird wenigſtens ſolange unmöglich ſein, bis einmal die Originalquelle der Arie wieder aufgefunden worden iſt.

Warum Favart das Duett aus der Serva padrona hier eingeſetzt hat, läßt ſich vielleicht aus der hohen Sopranlage des Originalduetts erklären, der die Madame Favart nicht gewachſen ſein mochte. Vielleicht aber lag der Grund auch nur in dem Wunſche, das beliebte Stück irgendwie zu verwenden. Die Servante Maitresse wurde nämlich ſeit dem 14. Auguſt 1754 auch auf dem Théâtre Italien von Rochard und der Favart geſpielt, aber mit einem andern Schlußduett (Me seras tu fidelle; A-dur $^3/_8$), ſo daß das urſprüngliche zu anderweitem Gebrauch freigeworden war[1]). Rinaldo's Compoſition ſteht an muſikaliſchem Werth derjenigen Pergoleſe's wenigſtens gleich; eine höhere Vornehmheit des Ausdrucks zeichnet ſie zweifellos vor jener aus. Die Hindeutungen auf Mozart ſind hier wie an ſo manchen Stellen ſeiner Werke wieder einmal merkwürdig ſtark.

Zweiter Akt.

Calcante hat den Verluſt auch ſeiner Börſe bemerkt, Niſa ihm verſprochen, ſie durch Zauberkünſte, deren ſie mächtig ſei, wieder herbeizuſchaffen. Sie hat ihn an einen abgelegenen Ort beſtellt, um vereint mit Tagliaborſe ihm durch allerhand Blendwerk ſein bißchen Verſtand zu verwirren und mit Hülfe anderer Zigeuner ihn ſolange zu ängſtigen, bis er, um aus ſeiner Lage

---

[1]) Schletterer in ſeiner Ausgabe der Serva padrona (Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1883) erwähnt das neue Duett auch, geht aber auf die kritiſchen Fragen nach der Quelle desſelben und der Urſache ſeiner Einfügung nicht ein. Auch iſt der Anfang des Duetts unrichtig citirt.

befreit zu werden und wieder in den Besitz der Börse zu kommen, verspricht, sie zu heirathen.

Wie oben vermuthet worden ist, gehört an den Anfang des zweiten Aktes die Arie Tagliaborse's Tu non pensi. Favart läßt den Akt mit einer Arie Nisa's beginnen. Sie findet sich mit anderem Text schon in Favarts Parodie Raton et Rosette; diese aber wurde bereits am 28. März 1753 zum ersten Male aufgeführt. Indem nun die erste Aufführung der Zingara erst am 19. Juni desselben Jahres stattgefunden hat, ist es unmöglich, daß jene Arie originalgemäß in die Zingara hineingehört. Favart verfuhr bei Raton et Rosette ähnlich wie bei Ninette à la cour. Ich habe feststellen können, daß von den Gesängen dieser Parodie einer dem Maestro di Musica des Pergolese angehört (Se giammai da speco l'eco); diese Oper war von den Buffonisten am 19. September 1752 vorgeführt worden. Ein anderer stammt aus Latilla's Finta cameriera (Colà sul praticello), welche seit dem 30. November 1752 auf dem Repertoire war. Die Urquelle aber der für die Bohémienne verwendeten Arie wird der Giocatore sein, der nicht, wie ich mehrfach angegeben finde, von Orlandini, sondern von Carlo Sodi componirt und am 22. August 1752 von Manelli und der Anna Tonelli in Paris zum ersten Male zur Darstellung gebracht worden ist. Aus Raton et Rosette erfahren wir den Textanfang des italienischen Originals: Si ravviva, und Si ravviva nel mio core Quella cara e dolce speme ist eine Arie der Serpilla aus dem 1. Akt des Giocatore. Auch diese Oper ist übrigens der Parodie-Wuth des Favartschen Ehepaares zum Opfer gefallen, was wir insofern nicht beklagen, als wir aus dem Druck der Parodie erfahren, daß eben Sodi der Componist des Giocatore gewesen war[1]). Die liebenswürdige Arie Si ravviva, die mit ihrer sonnigen Heiterkeit das Talent Sodi's im günstigsten Lichte zeigt, findet sich merkwürdiger Weise in der Parodie nicht.

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome second. Zweites Stück. Paris 1760.

Auch das Gespräch der Geschwister, das bei Cosimi im Secco-Recitativ den zweiten Akt einleitet, gehört wie schon gesagt nur zum Theil hierher. Zum andern Theil müßte es gegen ein Stück des ersten Aktes ausgetauscht werden. Dann würde folgen:

1. Arie der Nisa E specie di tormento (B-dur). Ihres Erfolges gewiß kann Nisa sich vor Freude nicht fassen und bricht in den ausgelassensten Jubelgesang aus. Melodisch und rhythmisch ist die Arie hocheigenthümlich und gehört zu dem Bedeutendsten, was die Oper enthält. Burney sagt, Rinaldo habe mit Galuppi und Terradellas die Manier aufgebracht, den Gesang in Terzen (und Sexten) zu begleiten [1]). Dafür böte diese Arie einen Beleg. Sie wird sowohl von Cosimi wie von Favart überliefert und von beiden an derselben Stelle, fehlt aber im Pesareser Libretto, weil an ihrer Statt eine Scene zwischen Livio und Ginevra eingefügt ist, in der die letztere eine Arie zu singen hat.

Calcante kommt. Nisa verspricht ihm jetzt die Götter der Unterwelt zu beschwören.

2. Accompagnirtes Recitativ O voi, possenti Numi. Mit komischer Feierlichkeit ruft Nisa die grausen Bewohner des Avernus zu Hülfe, um die Börse des Calcante wiederzufinden. Das Stück ist von allen Quellen gleichmäßig überliefert. Ebenso

3. die Arie Voce, che flebile (D-dur), in der Tagliaborse, der als Zauberer Ismeno schauerlich verkleidet im Hintergrunde auftaucht, fragt, was das Begehr der Rufenden sei. Es ist dies wiederum ein ganz vortreffliches Stück.

Dem Calcante wird die Rückgabe seiner Börse versprochen unter der Bedingung, Nisa zur Gattin zu nehmen. Da er sich weigert, bringen von allen Seiten Zigeuner in Teufelslarven herein und machen ihn fürchten.

---

[1]) So ist der Ausdruck „in terzini“ wohl zu verstehen. Burney, A general History of Music. Vol. IV, p. 447.

4. Arie des Calcante Perfidi, che volete (C-dur). Sie fehlt im Peſareſer Libretto. Hier beſchränkt ſich Niſa darauf, dem obſtinaten Calcante zu drohen: Vado a cercare Tutti i compagni miei; Vedremo allora poi, Se pensier cangerai, E se niuna che me in isposa avrai, und geht ab. Calcante, allein gelaſſen mit ſeiner Sehnſucht nach der Geldbörſe und nach Niſa, iſt agitato, confuso, vaneggiante e disperato, ſingt eine Arie Jo non so dove mi sto Il cervel va in su e in giù und geht ebenfalls ab. Folgt Scenenwechſel und eingeſchobene Scene des ernſthaften Liebespaares. Dann wieder Scenenwechſel: eine Gartendecoration, und auf der Bühne, ganz wie zuvor: Niſa, Calcante und der als Zauberer verkleidete Tagliaborſe. Niſa beginnt genau mit denſelben Worten, mit denen ſie in Coſimi's Partitur nach Calcante's Arie Perfidi, che volete das Recitativ anhebt: Non tante smanie, no; presto, alle curte: Mi vuoi per moglie? „Smanie“? fragen wir. Wer hat ſie denn geäußert? Schon dies eine Wort genügt zur Aufdeckung der ungeſchickten Interpolation. Es paßt nach dem Angſtgeſchrei von Calcante's Arie; hier iſt es Unſinn. Die ganze Veränderung, welche die Handlung, als ſie ihrem Gipfelpunkt zutreibt, plötzlich erlahmen und unintereſſant werden, die Perſonen grundlos von der Bühne verſchwinden und ebenſo grundlos wieder auftreten läßt, während in der Form der Coſimi'ſchen Ausgabe alles einheitlich und energiſch voranſchreitet — dieſes alles iſt jedenfalls durch den Zwang veranlaßt, Livio und Ginevra zur Schlußſcene auf eine ſchickliche Art mit auf die Bühne zu bringen. Dazu war Scenenwechſel nöthig; die Handlung mußte alſo unterbrochen werden, ſo war die Scene mit den verteufelten Zigeunern unmöglich, da ſie mit Energie zur Entſcheidung drängt. Die Arie Jo non so dove mi sto iſt übrigens dem 1. Akte von Rinaldo's Donna superba entnommen, doch fehlt ihr hier, wenigſtens nach dem Pariſer Textbuch, der zweite Theil (Sono appunto un venticello).

Die Arie Perfidi, che volete muß alſo nebſt der Art, wie ſie herbeigeführt wird, beſtimmt als das Original angeſehen werden. Calcante iſt nun mürbe gemacht und willigt ein, Niſa zu heirathen. Dieſe verabſchiedet die hülfreichen Zigeuner: la mercede ricevete da me di vostra fede, und gibt ihnen Geld.

Chor der Zigeuner O dell' Egitto Nume custode (Es-dur). Dieſes Stück ſetzt uns unvermittelt aus dem Dunſtkreis des Intermezzo hinüber in den der Opera seria. Daß es bei der Aufführung in Peſaro fortbleiben mußte, iſt zwar nach den obigen Auseinanderſetzungen erklärlich. Es fehlt aber auch in Favarts Ausgabe. Die Anrufung der ägyptiſchen Gottheit, die moraliſirenden Betrachtungen über den Geiz, die ſtarke Inſtrumentirung — Streichquartett, Flöten, Oboen und Hörner; bis dahin hatten zwei Violinen und Baß genügt —, der ganze unmotivirt hereinbrechende, für die Opera buffa entſchieden ſtilloſe Ernſt der Geſinnung — alles das macht die Echtheit des Chors höchſt verdächtig. Die Muſik kommt verkürzt und als Terzett auch in Favarts Ninette à la cour vor. Das beweiſt für unſern Fall natürlich nicht das Geringſte. Favart kann ſie mit Coſimi aus einer gemeinſamen Quelle, aber ebenſogut auch aus Coſimi's Partitur der Zingara entnommen haben. Daß das Stück von Rinaldo ſei, ſoll hier nicht in Frage geſtellt werden; aber ich glaube nicht, daß er es für dieſe Oper componirt hat. Mir ſcheint, als hätten die Buffoniſten für nöthig gefunden, durch Zuſammenwirken der geſammten Truppe an dieſer Stelle der Oper einen beſonderen zu Reiz verleihen. Es iſt bei einem ſolchen Opernchore in jener Zeit natürlich nur an einfache Beſetzung zu denken. Da an einer Stelle des Stücks der Sopran getheilt wird, ſo war zur Ausführung wohl auf 5 Perſonen gerechnet, 3 Damen und 2 Herren. Genau ſo viele Sänger aber waren außer Manelli, Coſimi und der Anna Tonelli in der Truppe vorhanden, nämlich: Signora Roſſi, Signora Lazzari, Signora

Caterina Tonelli (Schweſter der Anna Tonelli) und die Signori Lazzari und Guerrieri [1]).

Da Calcante die Niſa mit dem Zigeunergeſindel ſo familiär verkehren ſieht, wird er neuerdings bedenklich. Auch erwägt er ſein Alter und das ihrige.

6. Arie der Niſa (G-dur).

Viverò, se tu lo vuoi,
Cara parte del mio cor;
Ma se amor negar mi puoi
Come, oh Dio! vorrai ch'io viva,
Se mi fai morir così?
Deh, mio ben, sgombra gall' alma
Quel timor, che troppo ingiusto,
Troppo fiero t' assali.
Viverò etc.

Ich ſetze den Text vollſtändig her, weil ſchon aus ihm allein hervorgeht, daß auch dieſe Arie ſich in den Formen der Opera seria bewegt. Und wie der Text ſo die Muſik mit ihrer weitausgeſponnenen Coloratur und ihrer durch Flöten und Hörner bereicherten Begleitung. Die Art, wie in Coſimi's Ausgabe die Arie recitativiſch vorbereitet wird, verräth, wie mir ſcheint, die unorganiſche Einlage ganz deutlich. Calcante nennt ſich, den alten häßlichen Mann, „indegno del tuo amor". Niſa: Che dici: Indegno? Calcante, für ſich: Strada non v' è d'uscir da questo impegno. Dann ſtimmt Niſa obige Arie an. Auffällig iſt, daß ſie in den Textbüchern von Paris und Peſaro die Arie durch folgendes Recitativ einleitet: Tu sol l' arbitro sei della mia sorte, E da te solo attendo o vita, o morte, und daß dieſes bei Coſimi geſtrichen iſt.

In Favarts Partitur geht es an dieſer Stelle auch anders her. Als Calcante ſich mit dem Heirathsgedanken immer noch

[1]) Caſtil-Blaze, L'Académie impériale de musique. Band I. Paris, 1855. S. 189. Der Director der Truppe war Bambini, und ſein kleiner Sohn fungirte als Cembaliſt, was hier beiläufig bemerkt ſein mag.

nicht befreunden kann, gibt ihm Nisa die Börse ohne weiteres zurück und rührt ihn durch solchen Edelmuth so sehr, daß er nun seine Bedenken überwindet. Die Arie, welche sie hier zu singen hat (Pauvre Nise! tu chéris qui te méprise) paßt ihrem Stile nach besser. Schade nur, daß sie nicht von Rinaldo ist, sondern von Cocchi. Im 1. Akt (Scene IV) seiner Scaltra Governatrice singt sie Drusilla zu den Worten: Vedovella Poverella Son due anni ch'io vivo in tormento. Unverfälscht lernt man aber Cocchi's hübsche Composition aus Favarts Gemengsel nicht kennen. Sie erscheint hier vom vierten Takte an unter Beibehaltung einiger Hauptmotive dergestalt umgearbeitet, daß sie sich durchweg in einer mittleren Stimmlage bewegt, was für das Organ der Madame Favart bequemer gewesen sein wird. Da sonst die Umarbeitung geschmackvoll ist und den gewiegten Musiker verräth, dürfen wir sie wohl dem Sodi zuschreiben[1]).

Calcante kann endlich nicht mehr widerstehen und erhält seine Börse und die Zigeunerin. Als er nach dem entlaufenen Bären fragt, offenbart Tagliaborse den ganzen Betrug. Calcante sieht sich überlistet und ermahnt, da ihm nichts übrig bleibt, als sich zu fügen, die liebe Gattin und den würdigen Schwager, sich inskünftige wenigstens einigermaßen standesgemäß zu betragen.

7. Finalterzett Ogni tromba, ogni tamburo (D-dur). Ein Stück voll ausgelassenster Lustigkeit, das zum Schluß, ohne je ins Gemeine zu fallen, doch in einen förmlichen Kirmeßjubel mit Dudelsäcken und Bauernleiern übergeht und ein Meisterwerk der Opera buffa angemessen abschließt. —

Das Gesammtergebniß der Untersuchungen ist unschwer zu ziehen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß sich an vielen Punkten die Originalgestalt der Oper mit ziemlicher Sicherheit erkennen

[1]) Die gestochene Partitur der Scaltra Governatrice befindet sich auf der Bibliothek der Conservatoire de Musique zu Paris. Eine Abschrift der betreffenden Arie verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn J. B. Weckerlin.

läßt. Daneben fällt freilich die Lösung mancher Frage der Vermuthung anheim. Mit Bezug auf gewisse Stellen mußte das Ergebniß ein negatives werden: daß die Herstellung der ursprünglichen Lesarten unmöglich sei. Rinaldo's Bemühen, seine besten Werke zu sammeln und in der von ihm anerkannten Fassung bei sich zu hinterlegen, erscheint nach Obigem noch in einem neuen Lichte. Er war jedenfalls durch die Erfahrung belehrt worden, daß geschriebene Opernpartituren bei den Theatern, und vor allem in den Händen umherziehender Truppen den merkwürdigsten Schicksalen unterliegen können. Er kannte den Werth seiner Werke und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen. Es sollte anders kommen; wir stehen vor einem Häufchen von Trümmern, und aus meinen Zeilen wird, glaub' ich, klar geworden sein, daß wir einen schweren Verlust erlitten haben.

Zugleich aber mag man ermessen, wie schwierig es ist, für die Kenntniß der Operngeschichte jener Zeit eine sichere Grundlage zu schaffen. Für Rinaldo's Zingara besteht eine verhältnißmäßig gute Ueberlieferung, und doch bleibt auch in Bezug auf sie noch vieles zu wünschen übrig. Um die Mehrzahl der italienischen Opern aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts steht es weit schlimmer. Es ist erstaunlich, wie trübe hier manchmal die Quellen fließen und wie oft sie gänzlich versiegen. Die sorgfältigsten und mühsamsten Untersuchungen werden von nöthen sein, wollen wir dahin gelangen, um die Thatsachen zuverlässigen Beweis zu wissen. Daß aber dies ermöglicht werde, ist nicht nur um unserer großen Meister, um Glucks, um Mozarts willen zu wünschen, deren Werke ohne Kenntniß der italienischen Musik nach gewissen Seiten hin unverständlich bleiben. Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts ist auch an sich eine so große und gehaltreiche Erscheinung, daß sie das eingehendste Studium schon um ihrer selbst willen vollauf verdient.

Sperontes'

„Singende Muſe an der Pleiße."

Zur Geſchichte des deutſchen Hausgeſanges im achtzehnten Jahrhundert.

Um ein bisher unbekanntes Gebiet für die Wissenschaft zu öffnen, wird es immer das zweckmäßige sein, zunächst die Klarlegung eines bestimmten einzelnen Punktes innerhalb dieses Gebietes anzustreben. Man gewinnt eine Operationsbasis, von der dann nach verschiedenen Richtungen ohne Gefährdung vorgegangen werden kann. Vor allem in diesem Sinne möchte ich die nachfolgende Abhandlung über das Liederwerk des Sperontes aufgefaßt wissen.

Als ein unbekanntes Gebiet darf ich den weltlichen Hausgesang am Beginn des 18. Jahrhunderts — und um diesen wird es sich handeln — wohl ohne Bedenken bezeichnen. Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, aber wir wissen in ihr viel weniger Bescheid, als z. B. über den Haus- und Gesellschaftsgesang des 16. Jahrhunderts. Von der Geringschätzung, mit der vielfach die deutsche Dichtung jener Epoche betrachtet wird, scheint etwas auf das gleichzeitige gesungene Gedicht übergegangen zu sein. Eine Blüthe des Liedgesanges wird man allerdings nicht antreffen. Wohl aber einen Zustand, der durch eine Anzahl merkwürdiger geschichtlicher Erscheinungen ausgezeichnet ist.

Sperontes' Liederbücher fordern aber auch an und für sich die Aufmerksamkeit des Forschers heraus. Sie bieten eine Menge wissenschaftlicher Probleme dar, und zum Theil recht verwickelter

Art. Ich habe mich nach Kräften bemüht, sie zu lösen, muß aber doch gestehen, daß noch manches zu thun übrig bleibt. Vorarbeiten hatte ich keine zu benutzen. Ernst Otto Lindner widmet dem Sperontes allerdings einige Seiten seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert". Er sagt aber fast nichts, was sich nicht ein jeder selbst sagen kann, der die „Singende Muse" in die Hand nimmt. Wie in andern Fällen, so ist er auch in diesem an den eigentlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes vorübergegangen.

I.

Zur Michaelis-Messe 1736 erschien zu Leipzig im Buchhandel

„SPERONTES | Singende Müse | an der | Pleiße | in | 2. mahl 50 Oden, | Der neüesten und besten musicalischen Stücke | mit den darzü gehörigen Melodien | zü beliebter | Clavier-Übüng ünd Gemüths Ergötzüng | Nebst einem Anhange | aüs J. C. Günthers Gedichten. | Leipzig. | aüf Kosten der lüstigen Gesellschafft | 1736". Das von Busch aufs sauberste in Kupfer gestochene Titelblatt ist mit Blumengewinden und Instrumenten, mit Musengestalten, die in Initialen verflochten sind, mit Amoretten, Schwänen, Tauben reichlich, aber geschmackvoll ausgestattet. Auf der unteren Hälfte halten zwei Amoretten ein Segel, auf das der Anfang des ersten Liedes gravirt ist. Darunter eine weibliche Gestalt auf einem Delphin; sie läßt ein Band flattern mit dem Namen „Leipzig". Vor dem Titelblatte ist ein von Richter entworfener, von C. F. Boetius radirter Kupferstich eingeheftet, ein Stück der äußeren Stadt darstellend: im Hintergrund erscheinen Pleißenburg, Thomasschule und Thomaskirche, nach dem Vordergrunde zu zieht sich neben dem Stadtgraben die Promenade hin, rechts davon die beliebten Vergnügungsgärten von Apel und Bose, im Vordergrunde ein Parquet, auf welchem sich feingekleidete Damen und Herren an Musik, Karten- und Billardspiel ergötzen. Links, jenseits des

Stadtgrabens, ist in einer Reihe von Häusern Schellhafers Haus besonders kenntlich gemacht.

Hinter dem Titel findet sich zunächst ein Blatt mit einem Widmungsgedichte in Alexandrinern. Das Buch selbst besteht aus 12¼ Bogen in Hochquart, hundert Gedichte und achtundsechzig Musikstücke enthaltend. Die Musik ist in Kupfer gestochen und steht in zwei Systemen, theilweise mit beziffertem Baß, selten mit ausgeschriebenen Harmonien, jedesmal auf dem obern Theile der Seite, ohne untergedruckten Text; das Gedicht findet man als ein selbständiges Ganze darunter. Mit Nr. 68 hören die Musikstücke auf, und es stehen über den nun folgenden Liedern nur die Hinweise auf frühere Melodien, nach welchen sie zu singen sind. Mit Nr. 84 schon beginnt der „Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten". Auch beim Druck der Dichtungen läßt sich das Bestreben erkennen, etwas Ungewöhnliches und besonders Zierliches herzustellen. Der Holzschnitt ist nicht gespart: vor dem Anfang eines jeden Liedes ist ein menschliches oder halbmenschliches Figürchen angebracht, unter der letzten Strophe Radleiern, Schnabelflöten, Hörner, Spinette oder andere Zierrathen.

„Gesellschaften" gab es damals in Leipzig zu den verschiedensten Zwecken: eine deutsche Gesellschaft, eine Vertraute deutsche Rednergesellschaft, eine Scherzhafte Gesellschaft — diese letztere, unter Gottscheds Aegide stehend, war schon mehr nur litterarische Coterie[1]). Die „lustige Gesellschaft", welche die „Singende Muse" herstellen ließ, bestand unzweifelhaft aus Studenten; der Inhalt des Buches beweist es klar. Daß Schellhafers Haus auf dem beschriebenen Kupferstich zu sehen ist, wird kein Zufall sein: hier hatte die Gesellschaft jedenfalls ihre Zu-

[1]) „Auf Kosten der scherzhaften Gesellschaft" erschienen zu Leipzig zwischen 1733 und 1736 die „Neufränkischen Zeitungen von Gelehrten Sachen" (Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden).

ſammenkünfte [1]). Sie muß Mitglieder gehabt haben, die etwas draufgehen laſſen konnten.

Den buchhändleriſchen Vertrieb der „Singenden Muſe" übernahm Friedrich Matthias Frieſe in Leipzig [2]). Bald nach dem Erſcheinen wurde indeſſen aus den noch nicht verkauften Exemplaren das letzte Blatt herausgenommen, auf dem die Lieder „Ihr Schönen höret an" und „Befördert, ihr gelinden Saiten" ſich befinden. Statt deſſen wurde ein halber Bogen eingefügt, auf deſſen erſter Hälfte die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen" und „Jagen verbleibet das ſchönſte Vergnügen" Platz fanden, während die andre für ein eigens zu dieſer neuen Ausgabe angefertigtes Regiſter verwandt wurde. Der erſten Ausgabe ſcheint überhaupt kein Regiſter beigegeben geweſen zu ſein: in dem einzigen Exemplar derſelben, das mir bekannt iſt [3]), findet ſich wenigſtens keins. Exemplare der zweiten Ausgabe kommen noch verhältnißmäßig häufig vor.

1740 war eine neue Auflage nöthig geworden, die auch zu Michaelis erſchienen iſt. Den Verlag übernahm jetzt der Buchhändler Johann Jakob Korn in Breslau, der in Leipzig eine Verlags-Niederlage gehabt haben wird. Ich habe nie ein Exemplar dieſer Auflage geſehen. An ihrer Exiſtenz darf aber nicht gezweifelt werden, denn nicht nur der Leipziger Meßkatalog von Michaelis 1740 kündigt ſie an, ſondern ſie wird auch citirt von F. W. Marpurg in den Kritiſchen Briefen über die Tonkunſt, Band I (Berlin, 1760), S. 162. Wären dieſe beiden Zeugen nicht, ſo würde man freilich geneigt ſein, ſie mit der nächſtfolgenden Auflage für identiſch zu halten, die 1741, wahrſcheinlich ſchon zu Oſtern, ausgegeben wurde. Auch ſie verlegte Korn, die

[1]) Schellhafers Saal, damals der größte und glänzendſte der Stadt, wurde gern für feſtliche Verſammlungen benutzt. Man ſehe die Schilderung F. W. Zachariä's im 2. Geſang des „Renommiſt". — Der unter Görners Leitung ſtehende Studenten-Muſikverein hatte bei Schellhafer ſeine Uebungen.

[2]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1736.

[3]) In meinem Beſitz befindlich.

Herstellung übernahm Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig und vollendete sie zwischen dem 18. Februar und 2. April 1741[1]). Die Kosten betrugen 89 Thaler; das Werk war 13 Bogen stark, und zur Auflage wurden 3 Rieß und 17 Buch Papier verwandt. Hieraus läßt sich berechnen, daß die Auflage aus ungefähr 130 Exemplaren bestanden haben wird. Zum Titel und zu den Musikstücken würden die alten Kupferplatten wieder benutzt. Doch haben die Musikstücke manche und vom Kupferstecher oft recht ungeschickt hergestellte Aenderungen erfahren: bei 40 Stücken ist Bezifferung zugesetzt, bei 34 hier und da der Baß verbessert, Melodieänderungen habe ich nur bei 10 Stücken bemerkt und auch diese sind wenig bedeutend. Auf dem Titel steht auch wieder „auf Kosten der lustigen Gesellschaft"; nur die Jahreszahl darunter ist geändert. Ob nun diese Gesellschaft damals noch bestand, und Korn nur in deren Auftrage handelte, oder ob jener Vermerk etwa aus Nachlässigkeit auf der Kupferplatte stehen geblieben ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Liederordnung der veränderten ersten Auflage ist beibehalten, die beiden ausgemerzten Lieder sind aber wieder hinzugenommen, so zwar, daß „Befördert, ihr gelinden Saiten" Nr. 101, „Ihr Schönen höret an" Nr. 102 geworden ist. Hierdurch geräth allerdings der Inhalt des Buches mit dem Titel in Widerspruch, welcher nur „2. mahl 50 Oden" ankündigt. Möglichenfalls ist auch hier noch eine nachträgliche Aenderung eingetreten. Doch kann die Sache auch einen andern Grund haben, den ich später angeben werde.

Der Beifall, den sein Liederbuch fand, veranlaßte den Verfasser zur Herausgabe eines zweiten Theils. Er trägt den Titel „SPERONTES | Singender Müse | an der | Pleiße | Erste Fortsetzung, | in | 2. mahl 25 Oden | Derer neuesten besten und leichtesten | musicalischen Stücke, | mit denen dazu gehörigen

[1]) Handlungsbuch der Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, Fol. 288.

Melodien verſehen | und zu beliebter | Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung | ans Licht geſtellet: | [folgt ein Doppel-Monogramm] in Leipzig | 1742." Die Einrichtung iſt dieſelbe wie beim erſten Theil, der Titel in ähnlicher Weiſe, doch mit ſparſamerer Ausſtattung in Kupfer geſtochen. Der Verfaſſer ließ einige Prachtexemplare auf ſehr ſtarkem Papier abziehen, und bei ihnen den Titel und ſämmtliche Muſikſtücke in Rothdruck herſtellen; außerdem ließ er dieſen eine Dedication vorfügen, in der er ſich ſeinen „Gönnern und Freunden zu fernerem hochgeneigteſtem Wohlwollen und beſonderer Freundſchaft ganz ergebenſt" empfiehlt. Offenbar hat er alſo die „Erſte Fortſetzung" auf eigene Koſten drucken laſſen und die Prachtexemplare einigen einflußreichen Perſonen geſchenkweiſe überreicht[1]). Die Auflage kann nur eine kleine geweſen ſein, denn noch in demſelben Jahre erfolgte durch Breitkopf ein Neudruck. Man erkennt ihn an der Drucker-Angabe am Fuß des Regiſters, aber auch ohne dies iſt er aus der abweichenden Form erſichtlich: aus der Vertheilung der Strophen auf den verfügbaren Raum, aus den Druckerſtöcken und aus den Holzſchnitt-Verzierungen unter den Gedichten. Ferner iſt die Orthographie moderniſirt, die typographiſche Anordnung auch im Einzelnen geſchickter, das Papier beſſer, die Lettern reinlicher. Sachliche Abweichungen enthält der Neudruck nicht, die Uebereinſtimmung iſt vielmehr ſo vollſtändig, daß auch die Fehler des Regiſters ſtehen geblieben ſind[2]). Die Ausgabe der „Erſten Fortſetzung" erfolgte aber erſt Oſtern 1743. Ob Korn bei derſelben betheiligt war, habe ich nicht ermittelt. In Leipzig war das Buch bei Friedrich Lankiſchens Erben zu kaufen[3]).

[1]) Das einzige dieſer Prachtexemplare, das ich gefunden habe, beſitzt die Univerſitäts-Bibliothek zu Leipzig. Die Jahreszahl iſt heraus geſchnitten.

[2]) Die Fehler beſtehen darin, daß ſechs Lieberanfänge falſche Zahlen hinter ſich haben; ſtatt 11 muß 15, ſtatt 14: 11, ſtatt 10: 14, ſtatt 25: 10 ſtehen. Aus den falſchen Zahlen geht wohl hervor, daß die Anordnung der Lieder urſprünglich eine andre war.

[3]) Leipziger Meß-Katalog von Oſtern 1743.

Die zweite Fortsetzung erschien noch zu Michaelis desselben Jahres. Sie enthält ebenfalls 50 Oden, doch nur mit 49 Melodien, da Nr. 25 und 26 auf dieselbe Melodie zu singen sind. Der Titel hat insofern eine Veränderung erlitten, als an Stelle des Doppel-Monogramms ein fruchtbeladener Baum zu sehen ist, durch den sich ein Band schlingt; auf dem Bande steht der Hexameter: Uberior fructus crescit crescente labore. Wer den Druck besorgt hat, weiß ich nicht. Commissions-Verkäufer waren Friedrich Lankischens Erben[1]). Der Verfasser hatte also auch diesen Theil auf seine Kosten herausgegeben.

Zwei Jahre später, 1745, kam die dritte Fotsetzung ans Licht; sie stimmt in derEinrichtung mit der erstern und zweiten überein und enthält wiederum zweimal 25 Oden. Ueber der Jahreszahl und dem Ortsvermerk des Titels findet sich als Vignette ein Flügelroß. Oberhalb des Gedichtes Nr. 14 („Geh! geh nur immerhin") war anfänglich aus Versehen die Kupferplatte mit der Musik zu Nr. 41 eingefügt, und einige Exemplare waren bereits gedruckt, ehe das Versehen bemerkt und verbessert wurde. Man findet daher Exemplare, in denen an dieser Stelle ein Blättchen mit der richtigen Musik übergeklebt ist. Die Sparsamkeit, die aus diesem Verfahren hervorgeht, läßt schließen, daß auch die dritte Fortsetzung auf Kosten des Verfassers gedruckt worden ist. Genaueres ist nicht anzugeben, da die Leipziger Meßkataloge vom Jahre 1745 nicht mehr vorhanden sind. Für alle drei Fortsetzungen ist zu bemerken, daß sich in der Redaction der Musikstücke eine geübtere Hand verräth, als bei denen des ersten Theils. Die Stücke der zweiten und dritten Fortsetzung haben keine Bezifferung mehr, dafür aber häufig einen mehr als zweistimmigen Satz.

Die lebhafteste Theilnahme des Publicums blieb immer dem ersten Theile der „Singenden Muse" zugewandt. Von ihm

[1]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1743. In Verbindung mit der zweiten Fortsetzung wird hier die erste zum zweitenmale angezeigt.

wurde Ostern 1747 eine vierte Auflage veranstaltet. Diese druckte wieder Breitkopf, und Korn in Breslau verlegte sie. Auf dem Titel steht „anjetzo viel verändert und verbessert auch vermehrter ans Licht gestellet". Der Verfasser ist zwar zu der ursprünglichen Zahl von 100 Stücken zurückgekehrt. Die Gedichte Günthers sind aber fortgelassen und durch andre ersetzt, und an Melodien enthält die neue Auflage 8 mehr als die früheren. Diese hatten im Ganzen 68 Melodien. 44 von ihnen haben sie nebst den Gedichten mit der Ausgabe von 1747 gemeinsam. Von 18 Stücken stehen zwar die Gedichte auch in der neuen Ausgabe, sind aber hier mit andern Melodien ausgestattet, oder solchen angepaßt (siehe Nr. 91 und 71). Von 6 Stücken der älteren Ausgaben sind in der neuen weder Text noch Musik berücksichtigt (Nr. 24, 35, 43, 51, 57, 66). Außerdem fehlt das Lied „Ihr Schönen höret an" (Nr. 102 in der Ausgabe von 1741). Die Ausgabe von 1747 enthält 17 neue Melodien zu 18 in den älteren Ausgaben befindlichen Gedichten (siehe Nr. 91) und 14 neue Melodien zu neuen Gedichten. Die Reihenfolge der Stücke ist eine ganz andre geworden. Vor allem aber haben die älteren Musikstücke durch sorgfältige Ausfeilung der Melodien, durch fließendere Bässe und geschicktere Harmonisirung eine vollendetere Form erhalten. Sie können in ihrer jetzigen Gestalt auch strengeren Kunstforderungen wohl genügen, während sie sich früher zum Theil sehr dilettantenmäßig ausnahmen. Auch die neuen Musikstücke sind von gewandter Künstlerhand redigirt. Auf der letzten Seite des Buches steht folgendes „Avertissement. Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen, keine fernere mehr zu erwarten seyn wird. Leipzig an der Jubilate-Messe 1747". Was es hiermit für eine Bewandtniß haben dürfte, wird später dargelegt werden.

Die „Singende Muse" hatte somit ihren Abschluß erhalten, nicht aber ihre Verbreitung in der kunstliebenden Welt. Denn

Michaelis 1751 erschienen von neuem alle vier Theile zusammen auf dem Büchermarkt, und zwar im Verlag von Korn in Breslau (Leipzig, Lankischens Erben). Wahrscheinlich hatte Breitkopf den Druck besorgt[1]). Ob alle Theile neu gedruckt sind, kann ich nicht entscheiden, da ich ein Exemplar dieser Ausgabe vergeblich gesucht habe. Wahrscheinlich ist es nicht, denn Ostern 1754 wird im Leipziger Meßkataloge eine zweite Auflage der zweiten Fortsetzung angekündigt. Weitere Auflagen sind nicht nachzuweisen. Die ausgedehnte Verbreitung des Liederbuchs mag aber noch der Umstand anzeigen, daß um 1753 neben Leipzig auch Danzig als Publicationsort sämmtlicher vier Theile der „Singenden Muse" angeführt wird. Um eine besondere Auflage kann es sich hier nicht handeln, da als Erscheinungsjahre 1741—1745 angegeben werden[2]).

II.

Es gilt festzustellen, welcher Art die Thätigkeit des Sperontes bei der Herausgabe der vier Liederbücher gewesen ist. Hat er die Musikstücke und die Gedichte gesammelt, oder hat er jene wie diese selbst gemacht? Und wenn weder das eine noch das andere, war er dann der Componist oder der Dichter? Man könnte die Fragen auch combiniren: er kann alles das theilweise gethan haben. Dann entstände ein wahrer Knäuel von Problemen.

Die Titel der verschiedenen Theile und Auflagen geben auf diese Fragen keine Antwort. Sie sind gerade in dem Punkte, auf den es ankommt, mehrdeutig. Auch das Widmungsgedicht vor dem ersten Theile läßt uns noch im Unklaren. Es lautet:

---

[1]) Nachzuweisen ist nur, daß Korns Zahlungen an die Kupferdrucker Rochlitz und Camann, in Summa 131 Thaler 18 ggr., durch Breitkopfs Hände gingen.

[2]) Catalogus universalis dererjenigen Bücher, welche um beygesetzte Preise zu haben sind bey Ambrosius Haude und Joh. Carl Spener. Berlin. S. 654. Der Preis für das gesammte Werk ist hier 3 Thaler 4 ggr.

„Ihr Freunde meiner Kunſt von beyderley Geſchlechte,
Euch wiedmet ſich hiermit mein ſchlechtes Sayten-Spiel!
Und wenn auch dann und wann der ſtreng gebundne Kiel
Nicht eben jedem recht und wohl gefallen möchte;
So überſeht das Blat mit Eurer Gütigkeit,
Und beſſert, aber auch nur mit Beſcheidenheit.
Ihr werdet wenigſtens hierinne etwas leſen,
Was offt zwar ſchöner ſchon, doch nie ſo, da geweſen.

Von dieſer Abſicht nun gereizt und überwunden,
Trit meine Muſe hier vor aller Angeſicht,
Und hat ihr heiſchres Rohr, dadurch ſie ſingt und ſpricht,
Der Sayten hellen Thon mit allem Fleiß verbunden,
In Hofnung: ihr Bemühn, wird, wo nicht allgemein,
Dennoch der jungen Welt beliebt und dienlich ſeyn.
Nichts bleibt vom Tadel frey; der Menſch hat ſeine Haſſer;
Doch daran kehret ſich gar wenig

der Verfaſſer."

Mit vollſtändiger Deutlichkeit aber gibt die Buchhändler-Anzeige im Meß-Kataloge von 1736 den Sachverhalt an: „Sperontes ſingende Muſe an der Pleiſſe, mit hundert Oden auf die neueſten, beſten und bekannteſten Muſicaliſchen Stücke mit denen dazu gehörigen Melodien, zu beliebter Clavier-Übung nebſt einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten". Die hundert Oden ſind alſo Gedichte, die zu bereits vorhandenen Muſikſtücken gemacht, oder ſolchen angepaßt ſind. Die Muſikſtücke waren nicht nur die „neueſten und beſten", ſondern, wie die Anzeige hinzufügt, auch die „bekannteſten" damaliger Zeit. Die Worte „mit den dazu gehörigen Melodien" ſollen anzeigen, daß in dem Buche die Tonſtücke zugleich mit den betreffenden Gedichten zu finden ſind, denn man dichtete damals auch Texte zu bekannten Melodien und ließ ſie ohne dieſe drucken. Daß der Satz „Nebſt einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten" eine Ungenauigkeit enthält, wird man ſchon bemerkt haben: wörtlich genommen müßte der Anhang eine Zugabe zu den hundert Oden bilden, während er doch ſchon mit Nr. 84 beginnt, alſo in das Hundert eingeſchloſſen iſt.

Nunmehr wird auch das Widmungs-Gedicht verständlich. Die Muse des Verfassers hat das, was sie singt und spricht, mit dem Ton der Saiten verbunden, d. h. die Dichtungen des Sperontes, welche gesungen werden sollen, sind Clavierstücken angepaßt. Da dies Verfahren ihm manchmal einen gewissen Zwang auferlegte, so war sein „Kiel" ein „streng gebundener".

Sperontes war also nicht ein Musiker, sondern ein Dichter. Wir sind genöthigt zu schließen, daß außer den Güntherschen alle Gedichte des ersten Theiles von ihm selbst gemacht sind, ein Schluß, der durch die Versicherung des Widmungs-Gedichtes bekräftigt wird, daß es dasjenige, was in dem Buche zu „lesen" sei, in dieser Form vorher noch nicht gegeben habe. Und was von dem ersten Theile gelten muß, haben wir ein Recht auf die übrigen drei und auf die neuhinzugefügten Gedichte des ersten Theiles in der Ausgabe von 1747 zu übertragen. In der That hat sich von sämmtlichen 250 Gedichten der Singenden Muse vor ihrem Erscheinen in dieser Sammlung nicht ein einziges bei gleichzeitigen oder älteren Dichtern auffinden lassen.

Von Zeitgenossen, die den Sperontes als Dichter erwähnen, kann ich Friedrich Wilhelm Zachariä anführen. In seinem Gedicht „Der Befriedigte" („Itzt, da die Erde sich verjüngt") lautet die dritte Strophe:

Speront reimt, doch er reimt für sich.
Was thut das? Ihr seyd wunderlich;
Das kann ihm ja kein Mensch verwehren.
Daß ihr euch, ihn zu lesen, scheut,
Daß ihr nicht seine Freunde seyd,
Das läßt sich hören!

Zachariä verfaßte dieses Gedicht jedenfalls, als er seit 1743 in Leipzig studirte. Ob es in jener Zeit schon irgendwo gedruckt worden ist, weiß ich nicht; in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" und in den „Bremer Beiträgen" hat es keine Aufnahme gefunden. Es erschien aber 1754 in seinen gesammelten

Oden und Liedern[1]), und zwei Jahre später wurde es auch componirt[2]).

Gottsched besaß auch zwei Schäferspiele des Sperontes[3]), die aus seinem Nachlasse an die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar gekommen sind. Die Titel sind: „Das Kätzgen, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES. 1746. Leipzig, Gedruckt bey Gottfried August Stopffel." 4., und „Das Strumpfband, ein Schäferspiel, in einem Aufzuge, entworfen: von SPERONTES. 1748. Leipzig, druckts Gottfried August Stopffel." 4. Dazu kommt noch ein drittes, das Gottsched nicht erwähnt: „Die Kirms, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES 1746. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften." 4[4]). Kürzlich ist auch ein „Singspiel"-Text von ihm bekannt geworden: „Der Frühling, ein Singspiel: von SPERONTES. Die Composition ist von Herrn J. G. A. Fritzschen 1749. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften". 4[5]). Man sieht, daß der Verfasser diese Stücke im Selbstverlage erscheinen ließ; den Commissions-Verlag des „Kätzgen" hatten wieder Friedrich Lankischens Erben übernommen[6]). Im vierten Auftritt des „Strumpfbands" singt Bellinde ein fünfstrophiges Lied „Ich schäkre nur", oberhalb dessen nach der Methode der Singenden Muse die zugehörige Musik als Clavierstück gedruckt worden ist, und zwar wie dort als Kupferstich, auch scheint derselbe Kupferstecher thätig gewesen zu sein, der die Musikstücke der Auflage von 1747 anfertigte. Man hat also hier gewissermaßen den letzten Nachklang der Singenden Muse.

[1]) Scherzhafte Epische Poesien, nebst einigen Oden und Liedern. Braunschweig und Hildesheim (1754). S. 433.

[2]) Fr. G. Fleischer, Oden und Lieder; 1756 Nr. 10.

[3]) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst. Leipzig, 1757. S. 323 und 330.

[4]) In meinem Besitz.

[5]) Auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden aufgefunden von Robert Eitner (s. Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1890. S. 225).

[6]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1746.

Ohne über den Werth der lyrischen Dichtungen des Sperontes schon ein Urtheil abgeben zu wollen, sei doch hier gleich gesagt, daß seine Schäferspiele poetisch werthlos sind. Sie gewähren nur zur Feststellung gewisser Stileigenthümlichkeiten des Dichters einige Ausbeute. Auch das zierlich ausgestattete „Singspiel" gehört inhaltlich in die Gattung der Schäferspiele und unterliegt demselben Urtheil. Der Form nach ist es eine madrigalische Cantate, wie man sie aus Bachs weltlichen Compositionen kennt. Es scheint auf Bestellung eines vornehmen Leipzigers gedichtet zu sein, der vor den Thoren der Stadt ein Landgut besaß und schließt mit einem Tutti auf das „glückselige Leipzig".

III.

Daß „Sperontes" ein Pseudonym ist, liegt auf der Hand. Wer verbarg sich nun unter diesem?

Sämmtliche Schriftsteller, die von ihm Notiz nehmen, nennen ihn nur mit jenem Pseudonym. Es scheint fast, als hätten sie selbst nicht gewußt, wer dahinter stecke. Mit dem Ablauf des 18. Jahrhunderts wurden seine Liederbücher vergessen, es hatte also auch Niemand Veranlassung mehr, sich um den Verfasser zu kümmern. Ob sich in neuer Zeit jemand bemüht hat, ihm auf die Spur zu kommen, weiß ich nicht; Weller bleibt jedenfalls die Auskunft schuldig[1]). Unter dem Namen „Sperantes" schrieb gelegentlich Johann Zacharias Gleichmann, aber „Sperantes" und „Sperontes" ist nicht dasselbe, und daß Gleichmann der Verfasser der Singenden Muse unmöglich gewesen sein kann, läßt sich sicher beweisen, wie man aus dem später Folgenden entnehmen wird.

Nur in Zedlers Universal-Lexikon, Band 38 (erschienen 1743) steht zu lesen: „Sperontes, ein verdeckter Nahme, unter welchen M. Lorenz Mizler verborgen seyn wollen. Es ist unter selbigen Nahmen: Die singende Muse an der Pleisse, herausgekommen.

[1]) Index pseudonymorum. Leipzig, 1856. Nebst Nachträgen.

Leipzig 1736 in 4.“ Aber schon die Form dieser Notiz bekundet ihre zweifelhafte Glaubwürdigkeit, und daß ihr Verfasser nicht für sie einsteht. Mizler hat geäußert oder soll geäußert haben, er sei Sperontes; das ist der Sinn. Wenn Mizler das wirklich gethan hat, so hat er die Unwahrheit gesagt. Sperontes war ein Dichter. Mizler war ein Gelehrter, versuchte sich gelegentlich auch in der Composition, aber von seinen Gedichten hat man außer einigen Gelegenheitsreimen nie etwas vernommen. Und daraus kann man sicher schließen, daß er sich ernstlicher mit der Poesie niemals befaßt hat, denn sonst hätte er es in seiner für Mattheſons Ehrenpforte geschriebenen Selbstbiographie ohne Frage erwähnt. Er würde auch von der Singenden Muse in dieser Biographie nicht geschwiegen haben. Ferner: der erste Theil der Singenden Muse erschien Michaelis 1736 in Leipzig auf Kosten der Lustigen Gesellschaft daselbst, vielleicht auf deren Anregung, jedenfalls in irgend einem engeren Zusammenhange mit ihr stehend. Mizler aber befand sich bis zum Zeitpunkte des Erscheinens garnicht in Leipzig, sondern kehrte erst Michaelis 1736 von Wittenberg dahin zurück[1]). Endlich: von 1742 bis 1748 gab Sperontes in Leipzig die drei Fortsetzungen der Singenden Muse, drei Schäferspiele und die verbesserte Auflage des ersten Theils der Singenden Muse heraus, in welch letzterem er (1747) einmal ausdrücklich sagt, daß er in Leipzig lebe (siehe Nr. 64). Mizler aber war schon Anfang 1743 in Dresden, reiste den 22. April von dort mit dem Grafen Malachowski nach Kónskie in Polen, und befand sich hier noch am 23. December 1748[2]). Wenn nun die Notiz bei Zedler nicht von jemandem geschrieben ist, der das Publicum absichtlich irre führen wollte, so wäre wohl nur anzunehmen, daß Mizler von 1731 bis 1734, da er in Leipzig studirte, allenfalls auch noch 1735 bei einem vorübergehenden

---

[1]) Selbstbiographie in Mattheſons Ehrenpforte. Hamburg 1740. S. 230.

[2]) Briefe an Gottsched, handschriftlich auf der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

Aufenthalte daſelbſt[1]) dem Sperontes allerhand Clavierſtücke zugetragen hätte, daß dieſer dann dazu Gedichte gemacht und Mizler ſpäter gelegentlich geſagt hätte, er habe an dem Zuſtandekommen des erſten Theiles der Singenden Muſe einen gewiſſen Antheil.

Johann Friedrich Gräfe gab 1737 in Halle den erſten Theil ſeiner „Samlung verſchiedener und auserleſener Oden" heraus; der zweite Theil folgte 1739, der dritte 1741, der vierte 1743. Daß ihn zu ſeinem Werke das Liederbuch des Sperontes angeregt hatte, bekundet ſchon die Vorrede des erſten Theiles. Vergleicht man die beiderſeitigen Liederſammlungen, ſo ergibt ſich noch mehr. Gräfe hat aus dem erſten Theile der Singenden Muſe drei Gedichte hinübergenommen. Das erſte iſt Nr. 6 „Alles, alles hör ich an", es ſteht bei Gräfe als 34. Ode des vierten Theiles und hat ſich einige Aufputzungen gefallen laſſen müſſen; namentlich iſt die fünfte, allerdings ſehr craſſe Strophe ſorglich parfümirt worden. Das zweite iſt Nr. 25 „Alles iſt mir einerley" und tritt uns bei Gräfe als erſtes Stück des zweiten Theiles in umgerührter Geſtalt entgegen. Umgeformt oder umgedichtet, kann man nicht ſagen, denn der Inhalt iſt völlig derſelbe geblieben, auch die Worte und Sätze großentheils, aber ſie ſind durcheinander gequirlt und ſo in andere zufällige Verbindungen gerathen. Das letzte Gedicht iſt Nr. 75 „Nichts kan ſchöner als die Liebe Und ihr himmliſch Weſen ſeyn". Dieſes hat Gräfe unter Nr. 21 des erſten Theiles wörtlich aufgenommen. Nun hat er dem vierten Theile ſeines Liederwerks ein Generalregiſter beigefügt, in dem hinter jedem Liede der Name ſowohl des Dichters als des Componiſten ſteht. Schlägt man aber die drei dem Sperontes entlehnten Gedichte nach, in der Hoffnung, auf dieſe Weiſe den wirklichen Namen des Verfaſſers zu erfahren, ſo ſieht man ſich getäuſcht. Hinter dem erſten ſteht „K.", hinter dem zweiten „L." und hinter dem dritten ſtehen gar nur drei Sternchen. Doch hat

[1]) Mattheſon, Ehrenpforte. S. 228 f.

dieſe Mannigfaltigkeit in der Art des Verſchweigens wenigſtens das Gute, daß man erkennt, der wirkliche Name des Sperontes könne weder mit K noch mit L begonnen haben. Denn wäre dies der Fall, ſo müßte ſich hinter dem letzten jener drei Gedichte, das ganz unverändert aufgenommen iſt, jedenfalls einer der beiden Buchſtaben finden. K. und L. — die Chiffern ſind auch noch hinter andern Gedichten der Gräfe'ſchen Sammlung zu leſen — ſind unzweifelhaft Andeutungen der Namen derjenigen Perſonen, welche die Reinigung und Umſchüttelung der Gedichte des Sperontes beſorgten, und die wir in ihrer ſelbſtgewählten Verborgenheit nicht ſtören wollen. Denkbar, wenn auch ſehr unwahrſcheinlich, wäre, daß Gräfe die Quelle dieſer beiden Dichtungen nicht bemerkt hätte, deren eine Giovannini, deren andere Hurlebuſch in Muſik ſetzte. Aber angeſichts des dritten Liedes, zu welchem er ſelbſt die Tonweiſe erfand, muß die Frage aufgeworfen werden: wußte er nicht, wer Sperontes war? oder wollte er ihn nur nicht nennen? Er verkehrte viel in den literariſchen Kreiſen Leipzigs, widmete den erſten Theil ſeiner Sammlung der Frau von Ziegler, den zweiten der Frau Gottſcheb und ſtand mit dieſer wie mit Gottſcheb ſelbſt Jahre lang in Briefwechſel. Er war auch im Frühjahr 1737 in der Abſicht nach Leipzig gekommen, einen Verleger für ſein Liederbuch zu finden, was ihm aber nicht gelang[1]). Er trat mit dieſem Werk in ziemlich offene Oppoſition zu Sperontes; die geſammte Vorrede wird von dieſer Tendenz getragen, wenn er auch keinen Namen nennt. Vielleicht paßte es ihm nicht, die Welt wiſſen zu laſſen, daß er trotzdem gleich im erſten Theile ein Gedicht des Verfaſſers der Singenden Muſe wörtlich wiedergab. Doch wie dem immer ſei, für uns mag die Thatſache genügen, daß wir den wahren Namen des Sperontes durch Gräfe nicht erfahren.

Aus der Form des Pſeudonyms auf den wirklichen Namen gelangen zu wollen, wäre gleichfalls vergebenes Bemühen. Die-

[1]) Brief an Gottſcheb vom 29. Mai 1737 (Leipziger Univerſitätsbibliothek).

Veranlassungen solcher Pseudonymen waren meist ganz zufällige und persönliche. Wer würde errathen, daß sich unter Amaranthes Corvinus, unter Menantes Hunold, unter Talander Bohse verbirgt? Möglich, daß Sperontes wie Sperantes von sperare abgeleitet ist; die Endung -ontes, welche sich an vielen Pseudonymen jener Zeit findet, wird wohl am einfachsten als Latinisirung einer beliebten französischen Endung erklärt.

Wir müssen suchen, auf anderen Wegen zum Ziele zu kommen. Auf dem Titelblatt des zweiten Theils der Singenden Muse befindet sich ein aus den Buchstaben J S S gebildetes Doppel-Monogramm. Solche Monogramme waren damals beliebt und pflegen den Verleger des Buches anzudeuten. Man findet dergleichen, um ein paar beliebige Beispiele herauszugreifen, auf dem Titel von Corvinus „Reiferen Früchte der Poesie", Leipzig 1720 (J F G = Johann Friedrich Gleditsch) und von Hunolds „Akademischen Nebenstunden", 2. Aufl. Halle und Leipzig 1726 (J F Z = Johann Friedrich Zeitler). Die Buchstaben J S S können nicht den Drucker andeuten, denn dieser war Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, auch nicht etwa den Kupferstecher, denn dieser hieß Brühl. Sie müssen also auf den Verleger gehen, welcher, wie oben schon gesagt, dieses Mal der Verfasser selber war. Schlagen wir nun das in Rothdruck hergestellte Prachtexemplar des zweiten Theils der Singenden Muse auf, so finden wir die volle Bestätigung dieses Schlusses. Die vorgedruckte Widmung lautet vollständig und wörtlich: „Seinen | respect. | Hoch- und Werthgeschätzten | Gönnern | und | Freunden | wiedmet | diese geringschätzige Bogen, | mit | gantz ergebenster Empfehlung | zu fernerem | hochgeneigtestem Wohlwollen | und | besonderer Freundschafft: | der Autor | J. S. S." Es ist also außer Zweifel, daß dies die Anfangsbuchstaben der Namen des Verfassers der Singenden Muse sind. Damit ist von neuem handgreiflich bewiesen, daß er weder Johann Zacharias Gleichmann noch Lorenz Christoph Mizler geheißen haben kann.

Versuchen wir nun weiter, ob nicht aus den Werken selbst Anhaltepunkte zur Bestimmung der Persönlichkeit zu gewinnen sind.

Seiner Herkunft nach muß er ein Schlesier gewesen sein. Ich schließe dies vor allem aus dem Gedicht I, 66[1]). Das Gedicht ist sprachwissenschaftlich interessant, und da ich auch später noch darauf zurückzukommen habe, mag es hier vollständig abgedruckt werden.

1. Hoah iechs nich lang gesoat:
Doaß kee Mensche noach mier froat.
Wahm sooll iechs ock immer kloan?
Olles, olles kriegt ann Moan,
Unn iech muß Miet Verdruß
Doas bey junga Taga sahn unn dorba.

2. Hartzer Harr Sanck Andrees,
Soah mirrs, doß iechs aba weeß:
Jes dann goar kee Karl firr miech,
Wann ha noach su liederliech,
Dahn iech koan Oß ann Moan
Oabens hisch miet mier zu Bette nahma?

3. Jes miers dooch aba viel,
Wann miech ehner hoaba wiel;
Ha sey pucklich oder krumm,
Kruppfich oder toob unn stumm:
Nurr an Moan Muuß iech hoan,
Aanders muuß iech miech noach goar derleeba.

4. Nu de wirst dooch amoahl
Miech befreya voh daar Ovoal!
Lieber Andrees, loaß miech sahn,
Wand mirr wilst zum Moanne gahn?
War ah sey; Bleibts derbey!
Hannß und Merten, Nickel oder Girge.

Der schlesische Dialect in diesem Gedicht ist fast durchaus rein, wie nach den Arbeiten Karl Weinholds[2]) auch der Nicht-

[1]) Ich bezeichne fortan den zuerst 1736 erschienenen Theil der Singenden Muse mit I, die erste bis dritte Fortsetzung mit II, III, IV, die 1747 erschienene Auflage des ersten Theiles mit I[4].

[2]) Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung. Die Laut- und Wortbildung und die Formen der schlesischen Mundart. Wien, Gerold 1853. — Derselbe, Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche. Aus den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1855.

Schlesier erkennen kann. Man bemerkt zudem ein erfolgreiches Bestreben, die fremdartigen Dialectlaute durch Schriftzeichen wiederzugeben. Ganz consequent verfährt Sperontes allerdings nicht: wir lesen „muüß" und „muß", „wiel" und „wilst", wir lesen sogar neben der Form „mirr" auch einige Male das unrichtige „mier", neben „unn" einmal „und". Aber dies können Schreib- oder Druckfehler sein, beide bei einer so ungewohnten Sache nur natürlich. Bedenken dürfte eher noch das Wort „kruppsich" erregen, wofür „kruppig" oder „kroppig" hätte geschrieben sein sollen. Für „und" hat der Schlesier die Formen „ond", „and", „on", „an"; ich kann aber aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts auch die Form „unn" nachweisen, deren sich Sperontes bedient[1]). Ebenso verhält es sich mit „goar" für das gebräuchlichere „guar". Sperontes schreibt „boach" und „noach" für „boa" und „noa"; doch sind, nach persönlich von mir eingezogener Erkundigung, letztere Formen nicht die ausschließlich gebräuchlichen. „Derleeba" ist Dialectform für „erleben", „hartzer" für „herzer" = „lieber", und „Harr" für „Herr". Man könnte freilich, da es eben der heilige Andreas ist, der angeredet wird, und eine andere mitteldeutsche Fassung des Gedichts die betreffende Zeile mit „Härtzner Herre Sankt Andrees" wiedergibt[2]), also offenbar das erste Wort auf das Harzgebirge bezieht, einen Augenblick vermuthen, die Mundart des Gedichts sei die im Oberharz herrschende. Die Volksgebräuche und Lieder, mit denen dort am 30. November der harzische Schutzpatron von den Jungfrauen bis heute gefeiert wird[3]), könnten die Vermuthung stützen, daß grade dieses Wort nicht schlesischen Dialects sei. Allein die Wahrscheinlichkeit ist doch dagegen, da sonst fast

[1]) In einem Gedicht im Dialect der schlesischen Bauern, welches sich findet in „Des Poetischen Brief-Wechsels Fünffte Copie. Anno MDCCXXIV." S. 72 ff. (Königl. öffentl. Bibl. zu Dresden. Litt. Germ. rec. B. 201, 29 s.).

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung Deutscher Volkslieder. Berlin, 1807. Nr. 66.

[3]) S. auch v. Loeper, Goethes Faust. Erster Theil (1. Aufl. 1870) S. 32, Anmerk.

alles für Schlesien zeugt[1]); auch Kleinigkeiten, wie „ock“ und „hisch“ = „hübsch“, tragen schlesischen Stempel.

Auch in vielen der andern Gedichte erkennt man an gewissen Eigenthümlichkeiten den Schlesier. Ich hebe nur einige besonders auffallende Dinge heraus. Das Wort „kürmeln“ (I, 74); man erklärt es im allgemeinen mit „lallen, als Ausdruck angenehmer Empfindungen bei kleinen Kindern“[2]), hier tritt es in erweiterter Bedeutung auf als „schönthun, kosen mit einander“. Die Formen: der Monden (II, 20, 4: Kirms S. 5), die Gärte, plur. (II, 44, 7; 50, 2), die Bunterey, d. h. eine Menge bunter Gegenstände (I[4], 61, 4)[3]), Gepüsche (I, 53, 3), iber = jeder und auch so geschrieben, aber durch den Reim sich verrathend (jeden: beschieden; I, 5, 3)[4]), die durch Abwerfung der Flexion verkürzten: verpflicht (I, 3, 2), veracht (I, 48, 3), gepfändt (Kätzgen, S. 15), bericht und hingericht (ebend. S. 9 und 10), ausgericht (Kirms S. 3). Die durch den Reim offenbar werdenden Abwandlungen: küssen: genüssen (I, 4, 1), sprißt: bist (I, 4, 2), Schlüsse: bisse (Kirms S. 6), wissen: schlüssen (Kätzgen S. 10), beschützt: beschmitzt = beschmutzt (I, 58, 6)[5]).

Noch seien zwei Stellen erwähnt, in denen ganz unerwarteterweise der Rübezahl und die Sudeten herbeigezogen werden (III, 49, 4 und IV, 40, 2). Man wird wohl nicht widersprechen, wenn ich meine, daß diese jemandem, der nicht in Schlesien geboren und aufgewachsen war, gerade an den betreffenden Stellen sehr fern liegen mußten.

Alles das würde, glaub' ich, schon vollständig genügen, die

---

[1]) Ueber diesen Punkt hat sich Wilhelm Tappert im Musikalischen Wochenblatt (Leipzig, Fritzsch), Jahrg. 1885, Nr. 13 in seiner Weise geäußert.

[2]) (Johann George Berndt), Versuch zu einem schlesischen Idiotikon. Stendal, 1787. S. 75. — Vgl. Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung, S. 95, und Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche unter „kirmeln“.

[3]) Weinhold, Dialectforschung S. 94.

[4]) Weinhold a. a. O. S. 40 führt aus Lohensteins Ibrahim Bassa 1, 269 an: Glieder: ieder.

[5]) Ob „Hüte“ = Hütte (IV, 40, 2; Kätzgen S. 5 und 12; Strumpfband S. 16) auch ein schlesischer Idiotismus ist, weiß ich nicht zu sagen.

ſchleſiſche Herkunft des Sperontes zu beweiſen. Es kommt noch hinzu das Eintreten des Buchhändlers Korn aus Breslau, der von 1740 an den erſten Theil der Singenden Muſe in Verlag nahm. Offenbar waren hier landsmänniſche Rückſichten wirkſam.

Bei der Verwendung der Gedichte zur Feſtſtellung der perſönlichen Verhältniſſe des Sperontes bedarf es der Behutſamkeit, will man anders nicht Gefahr laufen, Fehlſchlüſſe zu machen. Jeder Dichter hat das Recht, Begebenheiten und Zuſtände gänzlich zu erfinden, und auch bei der Benutzung von Erlebtem im Einzelnen von der Wirklichkeit abzuweichen. Sperontes war außerdem noch durch den Umſtand gebunden, daß er trachten mußte, den Inhalt ſeines Gedichtes wenigſtens ungefähr dem Charakter des Muſikſtückes anzupaſſen, zu dem es gehören ſollte. Wiſſenſchaftliche Unterſuchung darf alſo nicht von dem Gegenſtande des Gedichts auf das Leben des Dichters ohne weiteres zurückſchließen. Wenn man I, 34 einen Marſch findet und darunter ein Gedicht „Der Abſchieds-Tag bricht nun heran, Daß ich nicht länger bleiben kann", ſo wird man ſich einen Soldaten denken, der marſchiren muß und von ſeinem Mädchen Abſchied nimmt; niemand aber wird den Einfall haben wollen, daß Sperontes ſelbſt dieſer Soldat ſei. Will der Dichter ſchaffen, ſo wählt er ſich einen Gegenſtand, der ſeine Geſtaltungskraft reizt. Nun gibt es aber Gegenſtände, bei denen nicht einzuſehen iſt, welchen Reiz ſie für das Kunſtvermögen des Dichters haben können, bei denen alſo die Hauptſache im Stoffe ſelbſt ruht, und hier iſt der Rückſchluß auf die Perſon des Dichters zuläſſig. I⁴, 64 wird geſungen: „Wo ſollt ich beſſer wohl, ihr Linden, Als wie zu euch verſetzet, ſtehn? Hier kann ich, was ich wünſche, finden, Hier ſind ich alles doppelt ſchön" u. ſ. w. Dann, dritte Strophe: „Dich, Schickſal, will ich ewig preiſen, Daß du mich an den Ort geführt. Und willſt du mir die Gunſt erweiſen Und zeigen, daß mein Wunſch dich rührt: So gönne mir, o mein Geſchicke, Daß ich, bis auf den letzten Tag Von meinem Leben, dieſes Glücke Verhoffen und erfahren mag!"

Es wäre absurd, hier eine Fiction des Dichters anzunehmen und den Gegenstand nicht auf ihn selbst zu beziehen. Daß sich jemand in der Lindenstadt, d. h. in Leipzig, behaglich fühlt und wünscht, in ihr seine Tage zu beschließen, das künstlerisch darzustellen konnte ihn, der nicht aus dramatischer, sondern lyrischer Anschauung schuf, nur reizen, wenn er selbst dieser Mann war. Soviel über die Kunstobjecte im Ganzen. Für die Beurtheilung der Einzelheiten gilt folgender Grundsatz. Jede Kunstgestaltung verallgemeinert. Es werden gewisse große Contouren gezogen, die Umrisse der einzelnen Bestandtheile müssen sich ihnen unterordnen. Dies gelingt leichter, wenn alles freies Erzeugniß der Phantasie ist. Je mehr wirklich erlebte Einzelmomente im Gegenstande stecken, einer desto größeren Kraft bedarf es; sie völlig in das Ganze aufzulösen: als Materie leisten sie zäheren Widerstand. Goethe war bewunderungswürdig groß in der Kunst, selbsterlebte Dinge in eine vollendete Kunstform zu verallgemeinern, ohne ihnen von der Besonderheit des Selbsterlebten etwas zu nehmen. Sperontes, nur ein kleines dichterisches Lichtstümpfchen, vermochte das nicht. Die wirklich erlebte Einzelheit stört den Contour des Ganzen, oder, um ein musikalisches Bild zu gebrauchen: er fällt aus dem Ton. In den meisten Fällen merkt man dies beim erstmaligen Lesen. An diesen Leitfäden lassen sich, wie ich glaube, die Dichtungen behufs Signalisirung seiner Persönlichkeit ungefährdet durchwandern.

Sperontes lebte also 1747 in Leipzig; er war dahin „versetzet", d. h. aus der Fremde zugezogen. Daß schon beim Erscheinen des ersten Theils der Singenden Muse Leipzig sein Wohnort war, ist eine sich von selbst darbietende Vermuthung, die durch das Gedicht Nr. 53 des ersten Theils bestätigt wird. Er stand mit der Studentenschaft in Verbindung und dichtete studentische Lieder nicht nur um 1736, sondern auch noch 1745 (I, 28[1]), 37, 60; III, 13; IV, 47). Aber schon 1736 ist er

[1]) Strophe 5: „Währt der Abend lange, Wird mir drum nicht bange; Weil mich zu der Zeit Die Gesellschaft auch erfreut, Wo man mit den Krügen klopffet, Und die Pfeiffen stopffet."

ſelbſt über die Jugend hinaus. Wenn er im Widmungs-Gedichte des erſten Theils die Hoffnung ausſpricht, daß ſeine Lieder, wenn nicht allen, ſo doch der jungen Welt Vergnügen und Nutzen bereiten würden, ſo ſieht man, daß er ſich ſelbſt zu dieſer jungen Welt eigentlich nicht mehr rechnet. Von 1736 bis 1748 war er eifrig thätig; von 1740 an erſcheint faſt jedes Jahr etwas von ihm in der litterariſchen Oeffentlichkeit. Ich glaube auch wahrſcheinlich machen zu können, daß nach und neben der Singenden Muſe noch ein anderes, anonymes, Liederwerk von ihm zu Stande gebracht worden iſt, deſſen fünfter Theil Michaelis 1749 herauskam. Dann verſtummt er für immer, und es darf alſo geſchloſſen werden, daß er nicht lange nach 1750 geſtorben ſein wird.

Er hatte ſtudirt, denn er bezeichnet ſich an zwei Stellen als einen „Gelehrten", oder dem „gelehrten Orden" zugehörig (III, 42, 5; IV, 30, 8). In den „Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes", welche von 1741 an in Leipzig herauskamen, macht einmal jemand die Bemerkung: Ein Ungelehrter heißt bei uns, der mit den Wiſſenſchaften nicht ſein Brod verdienen will[1]). Danach hätte Sperontes von irgend einer Wiſſenſchaft Profeſſion gemacht. Aber er hatte keine Stellung, die auf einem angeſehenen öffentlichen Amte beruhte (II, 32, 2); er war, zeitweilig wenigſtens, ganz arm und kämpfte hart um ſein Daſein. Man ſieht dies aus einem Gedichte, das in ſeiner Art zu den beſten gehört, die er gemacht hat (I, 63). Es iſt nützlich, einige Strophen mitzutheilen.

1. Das Glücke lag in letzten Zügen,
Und wolte von der Erde gehn:
Ich, voller Angſt und Mißvergnügen,
Blieb bey dem Patienten ſtehn.
Drauf kam ein gantzer Schwarm gegangen,
Und zog durch Stube, Hof und Haus.
Kurtz um: das ſämtliche Verlangen
Lief auf ein Teſtament hinaus.

[1]) Band I, S. 24.

2. Das Glücke war damit zufrieden,
Und hub mit ſchwachen Worten an:
Dem Armen ſey mein Schatz beſchieden,
Daß er ſich beſſer helffen kan!
Da war an allen End und Orten
Kein Donner, den man nicht ausſtieß,
Weil es bey ſo geſprochnen Worten
Auf mich zugleich mit Fingern wieß.

3. Die Thorheit wagte ſich vor allen
Und ſprach mit vollem Wiederſtand:
Auf mich muß dieſes Erbtheil fallen.
Gedenck an unſer Freundſchafts-Band!
Der fiel die Thumheit in die Rede,
Bezog ſich auf den Vormunds-Schein,
Und weil ſie von Natur nicht blöde,
Sprach ſie: ich muß Mit-Erbe ſeyn.

4. Die Schelmerey ſchlich ſich inzwiſchen
Mit leiſen Schritten auch darzu,
In Meynung: was dabey zu fiſchen.
Da dacht ich endlich: wo bleibſt du?
Wenn es den Narren muß gelücken,
Den tummen Leuten wohl ergehn,
Wenn Diebe ſich den Beutel ſpicken,
Muſt du bey Martin Blümchen[1]) ſtehn.

Dann wird erzählt, wie das Glück ſtirbt und die Narren, Dummen und Diebe ſich eilig in die Hinterlaſſenſchaft theilen. Für Sperontes bleibt nichts als der letzte Stuhl. Ueber dieſen fängt ein alter Geizhals einen Proceß mit ihm an und ſchickt ihm ſieben Advocaten auf den Hals. „Ich ſprach zu ihm: mein lieber Herre, Laßt doch die guten Leute weg! Ihr ſeht ja, daß ich mich nicht ſperre, Greifft zu! Hier iſt der ganze —.“ Als einen Pechvogel, der ſtets leer ausgeht, während andre ſich gütlich thun, ſchildert er ſich häufig. Er wünſcht vergeblich, daß nur einmal, wenn auch für kurze Zeit, das Glück ihm lache (II, 14). Er arbeitet und müht ſich immer mit nur geringem Erfolg (III, 3). „Ich klags dem Himmel und der Erden, Was wird doch endlich aus mir werden“ (III, 6). In ſeiner

[1]) Wahrſcheinlich ein Leipziger Pfandleiher oder Wucherer.

Noth muß er sich jede schlechte Behandlung gefallen lassen (II, 15). Er ist verschmäht, vergessen und immer einsam (IV, 32). Am Schluß eines Gedichtes, dem als Parodie allerdings eine gewisse besondere Haltung vorgeschrieben war, dessen Inhalt aber in Verbindung mit manchen ähnlichen Gedichten doch eine persönliche Beziehung verräth, wünscht er, man solle auf seinen Leichenstein setzen: „Der hier die Erde kaut Hat Noth darauf gebaut" (I, 18). Dann aber setzt ihn ein leichter Sinn wieder über alle Sorgen hinweg (III, 11). Ein häufig wiederkehrender Gedanke ist, sich philosophisch mit wenigem zu bescheiden. In den späteren Gedichten wird er im allgemeinen heiterer, zufriedener und beruhigter. Das reife Alter macht sich geltend, vielleicht auch verbesserte äußere Verhältnisse. Er ist vergnügt „in seinem Mittelstande" und geht „in seinem schlechten Kleide" (IV, 45). Eine friedliche Natur, mag er von „Feldzügen, Pulver, Stahl und Bley" nichts hören, und wünscht sich nur „Ein fröhlich Hertz, ein gut Gewißen, Gesunden Leib, mein täglich Brodt, Und einen Trunck aus reinen Flüssen" (IV, 46).

Einmal spricht Sperontes die Hoffnung aus, daß vielleicht seine Erben bekommen würden, was ihm das Glück vorenthalte (II, 43, 4). Es ist das eines der Gedichte, in die ein persönlicher Zug unerwartet hineinspielt. Mit den Erben können doch nur Kinder oder Gattin gemeint sein. In einem wüsten „Studenten-Lied" von 1736 (I, 60, 3) räth der Dichter, weil man bis zum Eintreffen des neuen Wechsels geborgt erhalte, nur immer wacker drauf los zu zechen: „Auf, auf, ihr Brüder, auf! Auf! es lebe, ders am besten kan, Unser Schwieger-Mutter Tochter-Mann!" Wer es recht überlegt, wird finden, daß ein solcher Witz einem unverheiratheten Studenten wohl kaum einfallen konnte. In späteren Gedichten sagt er dann, er habe kein eigen Weib (III, 2) und preist cynisch genug sogar die freie Liebe (IV, 20). Die Gattin könnte inzwischen gestorben sein; doch möchte ich auch nicht bestimmt behaupten, daß hier persönliche Züge zu erkennen wären.

Sperontes hat (I, 87) Günthers Lied „Brüder, laßt uns luſtig ſein" parodirt im Sinne eines bemooſten Hauptes, das Anwandlungen von Solidität empfindet und aus eigner bitterer Erfahrung die jüngeren Commilitonen ermahnt, frühzeitig fleißig zu ſein. Wenn er (I, 53) den Ruhm von Pleiß-Athen ſingt, fühlt er ſich ſchließlich doch veranlaßt, die Jugend vor gewiſſen Verführungen zu warnen: „Traut keinen Apffel-Bäumen! Sie haben manchen ſchon berückt, Und ſeines Glückes Keimen Im beſten Wuchs erſtickt." Man würde das Perſönliche aus dieſen Zeilen kaum herausfühlen, wenn nicht andere Aeußerungen die Gedanken ſchon nach dieſer Richtung geleitet hätten. Aber wir leſen (I, 58) von dem Treiben der böſen Zungen, wie ihre Geſchäftigkeit oft den „Redlichſten" ins Unglück bringt und dann wörtlich: „Da heißt ein übereilt Verſehen Das gröſte Laſter von der Welt: Wenn ſo ein ſtrauchelndes Geſchehen Dem Richter in das Auge fällt, Der recht mit allem Vorbedacht Die Mücken zu Cameelen macht. Kaum muß dem ſchärfſten Mord-Gewehre Sein Richt-Schwerdt zu vergleichen ſeyn: Denn dieß durchſchneidet Ruhm und Ehre, Und jenes trifft nur Hals und Bein." Ganz deutlich geht er erſt in einem ſpäteren Gedichte (II, 12) heraus, in welchem er der Liebe den Abſchied gibt: „Ich hab es verſehen, Und, eh es geſchehen, Nicht beſſer gewußt", und in der dritten Strophe: „Ich hab es probiret, Mit Schaden geſpüret; Nun thu ichs nicht mehr." Der Schluß iſt leicht zu ziehen, daß ihm in Liebesſachen etwas begegnet war, das für ſein ſpäteres Leben die übelſten Folgen hatte.

Ich habe alle Ergebniſſe zuſammengebracht, die ſich für meinen Zweck aus den Gedichten gewinnen laſſen, und denke, mit dieſem Signalement in der Hand könnte es wohl gelingen, den Unbekannten zu finden. Er iſt auch gefunden, wenn man die Vorausſetzung annimmt, daß er in Leipzig geſtorben iſt. Ich muß zugeben, daß ich die abſolute Gewißheit hierüber nicht ſchaffen kann. Möglich iſt es ja, daß Sperontes, obſchon er uns geſagt hat, wie ſehr er an Leipzig hängt und daß er hier ſeine

Tage zu beſchließen hoffe, dennoch nach 1748 noch an einen andern Ort gezogen und dort geſtorben iſt. Aber es iſt äußerſt unwahrſcheinlich. Ich habe die Forſchungen über volle zwanzig Jahre nach dem Erſcheinen ſeines letzten Schäferſpiels ausgedehnt. Innerhalb der Zeit von 1736 bis 1768 gibt es in Leipzig nur eine Perſönlichkeit, auf welche das Signalement paßt. Auf ſie paßt es aber genau.

Der Mann heißt Johann Sigismund Scholze, gebürtig aus Lobendau bei Liegnitz, geboren daſelbſt 1705. Er beſuchte in den Jahren 1720 und 1721 die Schule zu Liegnitz und befand ſich auf dieſer wahrſcheinlich bis zu ſeinem Abgange zur Univerſität. Daß er in Leipzig ſtudirte, iſt anzunehmen, wennſchon nicht urkundlich zu belegen. Auch ob er außerdem noch eine andere Univerſität beſucht hat, habe ich nicht ermitteln können [1]). Anfang 1729 iſt er in Leipzig, immer noch als Studiosus. In der Folge figurirt er auch als Candidatus juris, oder juris Practicus, endlich wieder nur als Studiosus. Vielleicht hatte er in untergeordneter Stellung bei einem Rechtsanwalt zeitweilig ſein Brod zu verdienen geſucht. Er hatte ſich mit der Wittwe eines Traiteurs in Halle eingelaſſen, und wurde auf Befehl des Conſiſtoriums, dem das Verhältniß kund geworden war, am 3. Januar 1729 in Leipzig zwangsweiſe getraut. Die Kinder dieſer Ehe ſtarben größtentheils im früheſten Alter, die Frau ſelbſt den 12. Februar 1738. Er blieb für den übrigen Theil ſeines Lebens allein. Als er 1750 ſtarb, war noch eins der Kinder um ihn. Am 30. September erhielt er ſein ärmliches Leichenbegängniß [2]).

---

[1]) Weder die Matrikel der Leipziger Univerſität noch die der Univerſitäten Halle, Wittenberg, Jena und Frankfurt weiſen ſeinen Namen auf.

[2]) In der amtlichen Notiz über ſeine Trauung heißt er „studiosus aus Lobenthau bei Liegnitz". In der Sterbeurkunde wird geſagt, er ſei 52 Jahre alt geworden. Die beiden Angaben laſſen ſich nicht vereinigen. Nach den ſorgfältigen Durchforſchungen des Kirchenarchivs zu Lobendau, welche Herr Paſtor Peters daſelbſt in dankenswerther Weiſe angeſtellt hat, kommt der Name „Scholze" oder ein ähnlicher in den Jahren 1697 und 1698 über-

Das fünfzigste Lied des vierten Theils der Singenden Muse scheint ein Freimaurerlied zu sein. Der Dichter spricht in ihm grabeweg von „unserm" Orden, auch unter der Musik sind freimaurerische Embleme, Winkelmaß, Loth und Zirkel angebracht. Scheinbar enthielte also dieses Lied einen wichtigen Beitrag zum Signalement des Sperontes: er müßte Freimaurer gewesen sein. Aber weder die Loge zu Leipzig (gegründet 1741) noch die benachbarten zu Halle (gegründet im Dezember 1743) und Altenburg weisen den Johann Sigismund Scholze in ihren Listen auf. Die Hallenser Protokolle sind allerdings aus den ersten Jahren nicht vollständig mehr vorhanden, das Fehlen des Namens in ihnen kann also noch nichts sicheres beweisen. Wäre Scholze aber auch in Halle nicht Mitglied gewesen, so müßte er einer entfernter gelegenen Loge zugehört oder — überhaupt gar kein Freimaurer gewesen sein. Seit mir von sachkundiger Seite mitgetheilt worden ist[1]), daß eine zwingende Nothwendigkeit nicht bestehe, aus dem Inhalte des Liedes auf die Freimaurerschaft des Sperontes zu schließen, erscheint mir für jene letztere Annahme manches zu sprechen. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden in Mitteldeutschland die Freimaurer Gegenstand allgemeiner gesellschaftlicher Neugier. Besonderes Interesse

haupt dort nicht vor. Der Vater des Johann Sigismund S. war Amtsschreiber in Lobendau und verheirathete sich 1703; er war noch nicht vermählt gewesen. Johann Sigismund (geb. 20. März 1705) war das erste Kind der Ehe. Der Vater wurde 1722 Amtmann in Lobendau und zog 1723 von da nach Jauer. Die Personalnotiz von 1729 erscheint durchaus glaubwürdig, da sie auf Johann Sigismund Scholzes eigenen Aussagen beruhen muß. Man kann also nicht annehmen, der Ort der Herkunft sei falsch angegeben. Viel weniger verläßlich erscheint die Angabe der Sterbeurkunde. Scholzes Haus war bei seinem Tode bis auf eine halberwachsene Tochter ganz verödet. Daß unter diesen Umständen über die Zahl der Lebensjahre des vielleicht früh gealterten Mannes ein Irrthum eintreten konnte, ist leicht zu begreifen.

[1]) Durch Herrn Prof. Dr. Victor Carus zu Leipzig; dieser hat mir überhaupt mit unermüdlicher Gefälligkeit alle diejenigen Thatsachen beschafft, deren ich zur Aufhellung obigen Punktes bedurfte, und die ich persönlich und direct niemals würde haben zusammenbringen können.

erregten auch ihre aus Frankreich importirten Lieder, die man theils im Original, theils in mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen sich aneignete. Mir liegt aus eben dieser Zeit der Beweis vor, daß französische Freimaurerlieder sogar in ein Liederbuch einer jungen thüringischen Edeldame eingetragen worden sind, die doch selbstverständlich in ihnen nur eine interessante Curiosität erblicken konnte und wollte. Die ältesten mir bekannten deutschen Nachbildungen sind um 1743 gedruckt, die auf sie folgenden Freymäurer-Lieder von Ludwig Friedrich Lenz sind 1745 vollendet worden. 1745 erschien auch der vierte Theil der Singenden Muse. Nun liebte es Sperontes überhaupt, sich in allen möglichen Stilgattungen herumzutreiben und bald so, bald so zu versuchen. Recht wohl konnte er daher auf den Gedanken kommen, es auch einmal mit einem Freimaurerliede zu probiren, um so mehr, da er wissen mußte, daß für das Publicum ein solches stets ein kräftiges Reizmittel sei. Es erinnert sein Lied bezüglich des Gedankeninhalts auch ganz entschieden an gewisse französische Vorbilder. Der Kupferstecher Krügner hat neben die erwähnten maurerischen Embleme sorglich seinen Namen gravirt, obwohl derselbe am Anfange des Theils schon groß und breit zu lesen steht. Wollte er von der Neugier für die Freimaurerei bei dieser Gelegenheit etwas auf seine Persönlichkeit herableiten? Denn Mitglied der Leipziger Loge ist auch er nicht gewesen. Endlich sei noch folgendes bemerkt. Was von dem wirklichen Namen des Sperontes absolut feststeht, sind die drei Anfangsbuchstaben J. S. S. Findet sich nun in den Listen der Logen von Leipzig, Halle und Altenburg der Name Johann Sigismund Scholze nicht, so doch auch kein anderer, für den die Buchstaben J. S. S. zuträfen[1]). Endergebniß ist also, daß aus dem Freimaurerliede weder für noch gegen die Identität von Scholze und Sperontes etwas gefolgert werden kann.

[1]) Ausgenommen ein Johann Siegfried von Schönfeld aus Holstein. Aber dieser war 1744 erst 22 Jahre alt, kann also unmöglich schon 1736 den ersten Theil der Singenden Muse herausgegeben haben.

Vielleicht ist aber in dem 50. Lied des vierten Theils die Beziehung auf den Freimaurer-Orden nur ein trügender Schein. Es war um jene Zeit, daß auf den Universitäten im Gegensatz zu den Landsmannschaften die Studentenorden entstanden, und diese ahmten freimaurerische Gebräuche nach. Die Gründung des wichtigsten von ihnen, des Amicisten-Ordens, wird in das Jahr 1746 versetzt, und ungefähr in diese Zeit gehört auch das in Rede stehende Gedicht, das 1745 zuerst gedruckt worden ist. Möglich also, daß Sperontes einem solchen Orden angehörte, deren Zweck es ja auch war, hülfsbedürftigen Brüdern beizustehen. Das 43. Lied des vierten Theils scheint dies zu bestätigen. Es gab unter den Studenten einen geheimen „Mopsorden"; 1747 wurde er in Göttingen entdeckt und unter dem 8. Februar 1748 verboten[1]). Der Anfang des Gedichts lautet:

Nun kommt mein Mops, das treue Thier,
Mir täglich angenehmer für,
Da sich die Menschen nicht mehr schämen,
Den Hundenahmen anzunehmen.

Und der Schluß:

Daß doch die Menschen insgesammt
Nach ihrem Stand, Beruf und Amt
Insonderheit die lieben Frauen
Mein Möpsgen nicht zum Beispiel schauen!
Und nicht, zur Zeit,
Schon weit und breit,
In den getreuen Orden
Sind aufgenommen worden!

Das klingt doch wie eine Satire auf den Mopsorden der Studenten, dem gegenüber sich der Orden, dem Sperontes angehörte, vielleicht besonders vornehm und vernünftig dünkte.

Der Magister Johann Gottlieb Jachmann gab 1759 in Hirschberg heraus Centifolium Scholtzianum, sive commentatio de doctis Scultetis, Schultziis, Scholtziis, Silesiis. In dieser Schrift wird Johann Sigismund Scholze nicht erwähnt. Jachmann verzeichnet größtentheils Prediger, auch einige Aerzte

[1]) Laut den Prorectorats-Acten der Universität Göttingen.

und Juriſten, die in Schleſien geboren und zumeiſt auch ſpäter dort anſäſſig waren; immer aber nur ſolche, die es zu Amt und Würden brachten. Da hatte er freilich keine Veranlaſſung, den in der Fremde ſitzen gebliebenen und geſtorbenen armen Studenten zu berückſichtigen, von deſſen muthmaßlicher litterariſcher Thätigkeit, wenn ſie unter Pſeudonym erfolgte, er vielleicht nicht einmal Kunde hatte.

Als dem Johann Sigismund Scholze der zweite Sohn geboren wurde, bat er zum Taufzeugen den Commerzienrath Johann Heinrich Zedler, den Verleger ebendesjenigen Univerſal-Lexikons, in dem die oben beleuchtete falſche Notiz über den Verfaſſer der Singenden Muſe ſteht. Dies könnte einen Augenblick ſtutzig machen. Jedoch wurden angeſehene und wohlhabende Leute von bedürftigen oft in dieſer Weiſe angegangen; es brauchen alſo engere Beziehungen zwiſchen beiden nicht vorausgeſetzt zu werden. Beſtanden ſie aber wirklich 1731, ſo konnten ſie 1743 längſt gelöſt ſein. Und waren ſie nicht gelöſt — Zedler, als bloßer Verleger des Lexikons, las ſicher nicht alle Artikel desſelben durch. Man könnte aber auch auf einen andern Gedanken kommen, daß nämlich Scholze ſelbſt der Urheber des Artikels über Sperontes geweſen wäre. Der Erfolg, mit dem er ſein Incognito der Mit- und Nachwelt gegenüber bewahrt haben würde, ließe ſchließen, daß er ſich ſehr bemüht hätte, unerkannt zu bleiben. So könnte er durch jene Notiz das Publicum haben auf eine falſche Spur leiten wollen. Ein Mann von Begabung, der vielleicht mit ſtolzen Hoffnungen ins Leben hinausgeſegelt war, dann jämmerlich Schiffbruch gelitten hatte, der, mit der gemeinſten Lebensnoth im Kampfe, ſich vielleicht zu den unwürdigſten Arbeiten bequemen mußte, der einen Namen trug, welcher durch viele ausgezeichnete Männer zu hohem Anſehen in ſeinem Vaterlande gebracht worden war — das Gefühl der Scham und Scheu, die öffentliche Aufmerkſamkeit auf ſich zu lenken, würde bei einem ſolchen Manne begreiflich ſein und ihm nicht zur Unehre gereichen.

Es scheint, als ob die Verpflichtungen der deutschen Litteratur gegen die Species der verbummelten Studenten und verkommenen Studirten im Wachsen wären. Hoffmann von Fallersleben hat in Christian Wilhelm Kindleben den Verfasser des neueren Gaudeamus igitur entdeckt, Friedrich Zarncke Christian Reuter als den Verfasser des Schelmuffsky herausgestellt. Zu ihnen käme Johann Sigismund Scholze als dritter [1]).

IV.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Singenden Muse liegt vor allem darin, daß sie uns nicht weniger als 248 kleine Musikstücke aufgezeichnet erhalten hat, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Leipzig und Mitteldeutschland, auch wohl noch für einen weiteren Kreis dasjenige waren, was man vor fünfzig und mehr Jahren bei uns Favorit-Stücke zu nennen pflegte. Es ist Musik wie sie damals zur häuslichen Unterhaltung diente, großentheils Mittelgut, auch das Geringwerthige fehlt nicht, wird aber durch manches Ausgezeichnete mehr als aufgewogen. In gleich günstiger Lage, wie die ist, welche uns die Liederbücher des Sperontes gewähren, befinden wir uns keiner anderen Periode der deutschen Musikgeschichte gegenüber. Es liegt im Wesen solcher Tonstücke, daß sie unversehens auftauchen,

[1]) Herr Regierungsrath Meißner in Altenburg besitzt, wie vor einigen Jahren durch Reinhard Kade bekannt geworden ist, eine von C. F. Loos aus Nürnberg 1767 in Zinn geprägte Medaille mit der Umschrift: „Sigismundus Scholz Aet. 50.“ Sie trägt auf der Vorderseite das Brustbild eines Mannes mit Allongeperrücke, gesticktem Rock und gestickter Weste. In dem Wappen, das die Rückseite einnimmt und die Umschrift trägt: „Pars mea deus in aeternum“, treten zwei gekreuzte Schnabelflöten hervor, die auf eine Beziehung des Mannes zur Musik schließen lassen. Es hat einen Magister Sigismundus Schulzius aus Breslau gegeben, der Geistlicher war und 1730 gestorben ist. Aber ein Geistlicher würde schwerlich in dem beschriebenen Costüm dargestellt worden sein. Möglich ist es immerhin, daß hier Sperontes' Bildniß vorliegt, und daß einige Verehrer, vielleicht in Erinnerung an frohe Jugendzeiten, die sie in seinem Umgange verlebt hatten, 17 Jahre nach seinem Tode diese Medaille bei irgend einer unbekannten Veranlassung prägen ließen. Daß die Altersangabe falsch wäre, brauchte im Hinblick auf das S. 204, Anmerk. Gesagte nicht Wunder zu nehmen.

sich schnell verbreiten und ebenso schnell wieder verschwinden. Schon jetzt würde es schwer halten, auch nur das auf einen Haufen zu bringen, was im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts den Durchschnitt der musikliebenden Welt in dieser vorübergehenden Weise ergötzt hat. Für jene Zeit, da wenigstens in Deutschland solch kleine Unterhaltungsstücke nur ausnahmsweise gedruckt worden, sich günstigen Falls abschriftlich und in sehr vielen Fällen gewiß nur mittelst des Gedächtnisses fortpflanzten, müßte man den Versuch, ein halbwegs vollständiges Material zusammen zu bringen, von vorn herein als aussichtslos bezeichnen. Gewiß ist in handschriftlichen Clavier- und Liederbüchern noch manches erhalten, was in diese Zeit gehört; ich selbst habe Gelegenheit gehabt, eine Anzahl solcher Bücher zu sammeln und hoffe, daß sich noch mehreres herzufinden wird. Das aber läßt sich schon jetzt sagen und klar machen, daß die Singende Muse, wenn auch nicht den einzigen, so doch einen Haupt-Mittelpunkt bilden wird, um den sich neu hinzukommendes Material zu gruppiren hat. Ueber die kunstgeschichtliche Wichtigkeit solcher Musik brauche ich kein Wort zu verlieren.

Indessen auch der poetische Theil: die von Sperontes zu den Musikstücken erfundenen Dichtungen, verdient eine aufmerksame Betrachtung. Wer von der Höhe einer späteren Zeit geringschätzig auf sie herabsehen will, dem muß gesagt werden, daß im 18. Jahrhundert wenigstens eine große Masse des deutschen Volkes diese Geringschätzung nicht getheilt hat. Manches Gedicht des Sperontes hat eine außergewöhnliche Verbreitung erfahren und im Munde gewisser Kreise bis gegen Ende des Jahrhunderts fortgelebt. Das bietet allerdings noch keinen ausreichenden Maßstab für seinen künstlerischen Werth, ist aber doch immer ein Zeugniß für eine gewisse innere Kraft, und die kleinen Kunstgebilde, die diese Kraft besessen haben, sind somit ein unverächtlicher Gegenstand der geschichtlichen Forschung.

Ein großer Theil der Lieder besingt die Liebe. Auch einige Naturlieder kommen vor, Schäfer- und Hirtenlieder, Lieder zum

Lobe des Landlebens, des Frühlings, Herbstes und Winters. Die Schönheit der Gärten wird gepriesen, Rosen, Veilchen, Nelken werden zum Gegenstande besonderer Gedichte gemacht. Es findet sich ein Jagdlied, ein Kriegslied[1]), ein Soldatenabschied. Der Studentenlieder sind mehrere, leichter Sinn und unbekümmertes Genießen der Jugendzeit wird auch in andern Gedichten empfohlen. Im Gegensatz dazu: Klagen eines Unglücklichen, Betrachtungen über die Vergänglichkeit aller Dinge, Lob der Geduld im Unglück, der steten Gelassenheit, der Zufriedenheit. Bei den philosophirenden und moralisirenden Liedern fällt es auf, daß mit Vorliebe von der Hoffnung gesprochen wird; eine Anzahl von Liedern ist ausschließlich ihr geweiht. Der Dichter hatte wohl Nöthigung genug, die Fähigkeit des Hoffens in sich lebendig zu erhalten; unwillkürlich drängt sich der Gedanke an eine Beziehung zu dem von ihm gewählten Pseudonym auf. Außerdem werden noch besungen: die Tugend, die Verschwiegenheit, die Freundschaft, die fünf Sinne, die Musik, das Clavier, Leipzig, Geld, Rauchtabak, Schnupftabak, Caffee, Rheinwein, Burgunder, Kegelschieben, Billard, Kartenspiel, Schlittenfahren, endlich auch der Mops des Dichters. Der in seiner Zeit besonders beliebten satirischen Dichtung scheint Sperontes innerlich fern gestanden zu haben, nur einige wenige Versuche in dieser Gattung sind vorhanden. Das einzige erzählende Gedicht, das vorkommt (I, 63), ist größeren Theils oben abgedruckt worden. Die Richtung seiner Phantasie ging ganz vorzugsweise auf das Lyrische und Subjective, so sehr, daß auch die Fälle selten sind, in denen er einmal ein Lied einer Person weiblichen Geschlechts in den Mund legt.

Sperontes ist sehr gewandt im Versemachen, Reimen und Strophenbauen, aber kein erfindungskräftiger Dichter. Er war belesen und von gutem Gedächtniß. Daher finden sich überall bei ihm Anklänge an beliebte Dichter der Zeit, oftmals geradezu

---

[1]) I, 70; vermuthlich auf das Jahr 1734 zu beziehen.

Wiederholungen aus ihnen. Sein Interesse für Günther geht schon aus dem Anhang Güntherscher Gedichte hervor, der den ersten Theil der Singenden Muse beschließt, verräth sich aber auch in den eigenen Gedichten genugsam. Bessers berühmte Lieder über die blauen und schwarzen Augen dürften ihm den Anstoß zu zwei Liedern gleichen Inhalts (I⁴, 89 und 90) gegeben haben[1]). Hunold findet sich nachgeahmt in dem Liede „Ey! so fahre denn dahin, Stoltze Schöne, leichter Sinn!" (IV, 16)[2]). Besonders eifrig hat er die Poetik von Neumeister-Menantes studirt[3]) und die darin enthaltenen weltlichen Gedichte Neumeisters. Gleich das zweite Lied des ersten Theils der Singenden Muse ist dem Anfange einer weltlichen Cantate Neumeisters nachgedichtet[4]). Ebenso II, 4, III, 15 und zum Theil auch IV, 16[5]). Ein sehr beliebtes Lied Neumeisters war „Erbarme dich, du Schönheit dieser Welt"[6]). Sperontes muß es sich tief eingeprägt haben, denn er geräth einmal, sicherlich unbewußt, ganz in einen Gang desselben hinein (I, 23, 1). An Pitschels Caffee-Lied erinnert er in II, 47, an eine Cantate Picanders II, 32[7]). Von den Parodien, in denen Sperontes sich absichtlich an gewisse Vorbilder anschloß, wird später noch zu reden sein.

[1]) Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes In gebundener und ungebundener Rede. Leipzig, 1732. S. 735—737. — Daß diese beiden Besserschen Lieder damals in den Leipziger Kreisen beliebt waren, geht auch hervor aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band I (1741), S. 517.

[2]) Menantes, Die Edle Bemühung müssiger Stunden. Hamburg, 1702. S. 57 f.

[3]) Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707.

[4]) A. a. O. S. 292.

[5]) A. a. O. S. 321, 380 und 383.

[6]) A. a. O. S. 119 ff.

[7]) Pitschels Lied, 1739 verfaßt, steht in den Belustigungen des Verstandes und Witzes I, S. 243 ff.; Picanders Cantate in dessen „Ernst-Scherzhaften und Satyrischen Gedichten". 4. Aufl. Leipzig, 1748. S. 238 f. Eine Umarbeitung dieser Cantate componirte J. S. Bach.

Der Gedanke, die fünf Sinne zum Gegenstande eines Gedichts zu machen (I, 6; vgl. I, 29), stammt wahrscheinlich aus dem Französischen. Ich bin allerdings im Augenblick nur im Stande, aus etwas späterer Zeit ein solches Gedicht nachzuweisen [1]). Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied „So lang' ich meine Tabackspfeiffe" (I⁴, 99) zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist in Folge des Liedes „So oft ich meine Tobacks-Pfeiffe", welches man aus dem größeren Clavierbuche der Anna Magdalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein; aber wer ihn beobachtet hat, weiß, daß es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Clavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde:

Doux charme de ma solitude
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquietude.
Tabac dont mon ame est ravie
Q ıand je te vois passer en l'air,
Si tot que du Ciel un Esclair
Je vois l'image de ma vie.
Car en regardant la fumée
Incontinent je m'apperçois
N'étant qu'une cendre animée,
Je passerai bien comme toi [2]).

In der deutschen Dichtung ist der knapp gefaßte Gedanke des Originals nach der Gewohnheit unserer damaligen Poeten

[1]) Tribut de la Toillette (eine Sammlung von Chansons und Parodien). 2. Band. Paris, um 1740. S. 477 f. (Air posthume de Mr. Mouret, gestorben 1738.)

[2]) In dieser Fassung bei Menantes, Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte. Band III, Halle 1720. S. 671. Eine Uebersetzung von Garlieb Sillem bei Weichmann, Poesie der Niedersachsen. Band III, S. 334. Als Sonett, in correcterer Sprache, also vermuthlich das wahre Original darstellend, und mit einer Uebersetzung des Freiherrn von Canitz in dessen Gedichten herausgegeben von J. U. König. 1734. S. 300 und 301.

ins Breite zerlaſſen. Schon in einem älteren Liede zum Lobe des Tabaks findet ſich eine Spur ſeiner Einwirkung, die aber im Ganzen ziemlich fremdartig berührt[1]). Die Geſtalt, in der ſich das Lied in dem Bachſchen Buche findet, iſt nicht die Originalgeſtalt, ſondern eine auf ſechs Strophen verkürzte. Urſprünglich ſcheint es nicht weniger als zehn Strophen gehabt zu haben und kommt ſo noch auf einem gegen 1800 gedruckten Fliegenden Blatte vor[2]). Auf einem ſcheinbar etwas älteren Fliegenden Blatte ſteht es ſiebenſtrophig[3]). Sechsſtrophig ſteht es als Nr. 56 in der um 1770 gedruckten „Ganz neu zuſammen getragenen Liebes-Roſe". Aber die Strophen ſtimmen mit den Bachſchen nicht überein; jene wie dieſe erſcheinen nur als eine Auswahl. Um 1800 lieferte J. Weſſely eine neue Compoſition für eine Baß-Stimme mit Clavier und ließ ſie im Selbſtverlage erſcheinen[4]). Die ſechs Strophen ſtimmen bis auf eine ziemlich genau mit dem Bachſchen Texte überein. Man ſieht, daß das Lied eine lange Geſchichte hat; ſie verläuft ſich ins 19. Jahrhundert hinein[5]).

Unter I, 12 lieſt man bei Sperontes folgendes Lied:

1. Liebe mich redlich, und bleibe verſchwiegen,
Lencke dein Hertze mit Vorſicht dahin,
Unter die Aufſicht der Neider zu ſchmiegen!
Schweigen bringt öffters beym Lieben Gewinn.
Was lieget dir daran, Obgleich nicht jederman
Was uns geheim vergnügt, Zu wiſſen kriegt?

---

[1]) Fünfte Strophe des Liedes „Wer will, der mag ſich ſo ergötzen An Tuberoſen und Jasmin"; aus „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutſchen auserleſener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil." Franckfurt und Leipzig, 1725. S. 348 f. Die erſte Ausgabe dieſes Theils erſchien 1703.

[2]) Neuſebachſche Sammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin. Y d. 7906.

[3]) Befindlich auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4]) Ein Exemplar iſt in meinem Beſitz.

[5]) G. W. Fink, Muſikaliſcher Hausſchatz der Deutſchen. Leipzig, 1843 Nr. 52.

2. Liebe mich redlich, und bleibe verſchwiegen!
Lieben iſt ärger als irgend ein Spiel:
Wilſt du mit Vortheil die Leute betrügen,
Traue den Wänden auch nimmer zu viel.
Wer ſeinem Nachbar traut, Der in die Karte ſchaut,
Wird, eh er es bedacht, Labeth gemacht[1]).

3. Liebe mich redlich, und bleibe verſchwiegen!
Vorſicht und Glücke, Verhängniß und Zeit
Werden es endlich ſchon wiſſen zu fügen,
Daß dich dein Lieben und Schweigen nicht reut.
Ich bin dir ewig treu, Und ſchwör ohn Heucheley:
Du ſollſt mein nur allein, Kein andrer ſeyn!

Ein Lied ganz ähnlichen Inhalts: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben" ſteht unter III, 22. Die Uebereinſtimmung der Gedanken und ſogar einzelner Ausdrücke aus dem Liede: „Willſt du dein Herz mir ſchenken", das aus Anna Magdalena Bachs Clavierbuch mit der Compoſition Giovannini's bekannt geworden iſt, wird man ſofort bemerken. Ob dieſes oder jene älter ſind, läßt ſich einſtweilen noch nicht feſtſtellen. Ich muthmaßte früher in dem Liede „Willſt du dein Herz mir ſchenken" eine Ueberſetzung aus dem Italieniſchen, weil ich ſeine Entſtehung in der Zeit nach 1750 ſuchte[2]). Es muß aber viel älter ſein. In dem Liederbuche der Frau von Holleben, auf das noch häufiger zurück zu kommen ſein wird, findet es ſich an einer Stelle eingeſchrieben, die auf die Zeit zwiſchen 1730 und 1748 ſchließen läßt. Damals muß es ſchon weit verbreitet geweſen ſein. Zurückzuführen iſt es auf ein Gedicht Chriſtian Weiſes in deſſen Schauſpiel „Des Jephtah Tochter-Mord", welches „Den 13. Febr. MDCLXXIX. Auff der Zittauiſchen Schaubühne vorgeſtellet" worden iſt[3]). Im ſiebenten Aufzuge des zweiten Actes kommt ein Lied vor, welches der Prinz Dodo an Thamar, die Tochter Jephtahs,

---

[1]) Labeth (= la bête) machen: ſein Spiel verlieren.

[2]) „J. S. Bach" I, S. 835.

[3]) Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Profeſſor Erich Schmidt in Berlin.

gesandt, und diese von dem Capellmeister Thubal hat in Musik setzen lassen. Es lautet:

1. Ich hab ein Wort geredt, mein Kind, ich liebe dich:
Doch bistu mir geneigt, so dencke nicht[1]) an mich:
Ja, wenn du dencken wilst, so fang es heimlich an,
Daß Niemand außer uns die List verstehen kan.

2. Die Liebe wil annoch bey uns verschwiegen seyn,
Drum schleuß die gantze Lust in deinem Hertzen ein,
Und ist es dir ein Ernst, daß ich dir dienen sol,
So braucht es schlechte Müh, nur lieb und schweige wol.

3. Die Welt ist gar zu schlau, ich traue keiner Wand:
Derhalben bleibe mir von außen unbekand:
Begehre keinen Blick, und keinen Liebes-Gruß,
So lang ich in geheim der Leute spotten muß.

4. Die Wachen sind bestellt, sie wollen etwas sehn;
Doch ihnen zum Verdruß soll nicht ein Tritt geschehn:
Genung daß du, mein Kind, also versichert bist,
Daß die Zusammenkunfft nicht groß von nöthen ist.

5. Vielleicht erscheinet bald der angenehme Tag,
Daß mein verborgner Sinn sich recht erklären mag:
Da sol die schöne Lust, als wie der Sonnen-Schein
Der auff den Regen folgt, gedoppelt lieblich seyn.

6. Anjetzo laß mich noch in meiner Einsamkeit,
Und halte neben mir die kurtze Fasten-Zeit.
Denn sol ich jetzo nicht in deinen Armen ruhn:
So wil ich meine Pflicht doch in Gedancken thun.

Zunächst sind nach diesem Muster zwei Gedichte Neumeisters gefertigt: „Wohl dem, welcher seine Brust Mit Verschwiegenheit verschließet“ und „Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind, du bleibest mein“[2]). Es ist natürlich, daß „Willst du dein Herz mir schenken“ auch an diese erinnert. Daß es aber direct von der Dichtung Christian Weise's abstammt, wird aus der 3. und

[1]) So in der 1680 bei Joh. Christoph Miethß in Dresden erschienenen Ausgabe. Der Sinn verlangt „auch“ oder „stets“.

[2]) Die Allerneuste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 210 f. und 166 f.

4. Strophe klar. Die Vermuthung mag daſtehen, daß es recht wohl von Sperontes ſelbſt herrühren könnte, deſſen dichteriſche Thätigkeit ja großentheils eine parodirende war. Von dem Componiſten Giovannini wiſſen wir allerdings nicht, daß er ſich je in Leipzig aufgehalten habe; aber da der Text ſchon in den vierziger Jahren durch handſchriftliche Ueberlieferung weit verbreitet war, ſo konnte er auch nach Berlin oder Halle kommen[1]).

Es blieb durch das ganze Jahrhundert beliebt, wie ſein häufigeres Erſcheinen auch in Fliegenden Blättern beweiſt[2]). Es findet ſich wohl noch eine fünfte Strophe zugefügt:

Wenn du mir treu thuſt bleiben,
Und liebeſt mich allein,
So will ich mich verſchreiben,
Daß ich will deine ſeyn,
Bis daß der Tod mein Leben
Wird ſchließen in das Grab,
Bleib ich dir ſtets ergeben.
Ach laß nicht von mir ab!

Deutlicher noch tritt der Zuſammenhang mit Weiſe hervor in einer andern Verſion, die auch im 18. Jahrhundert durch Fliegende Blätter verbreitet wurde:

Ich hab ein Wort geredt:
Mein Kind ich liebe dich,
Und biſt du mir getreu,
So denke ſtets an mich,
Ja, wenn du lieben willſt,
So fang es heimlich an,
Daß niemand, außer wir,
Die Lieb verſtehen kann[3]).

---

[1]) Der erſten Auflage des Weiſeſchen Stückes (Dresden 1680) ſind beigegeben „etliche Melodeyen auff die unterſchiedenen Text. Meiſtens geſetzet von M. E.“ Unter den Anfangsbuchſtaben verbirgt ſich jedenfalls Moritz Edelmann, welcher von 1676 bis zu ſeinem Tode 1680 Organiſt und Muſikdirector in Zittau war. Prinz Dodos Liebeslied wird nach derſelben Melodie geſungen, wie das Lied, mit welchem Thamars Geſpielinnen deren frühen Tod beweinen.

[2]) Meuſebachſche Sammlung, Y d, 7909. Ferner Y d, 7901.

[3]) Meuſebachſche Sammlung, Y d, 7907. Gedruckt in Berlin.

Dieſe Verſion wurde auch in Süd- und Weſtdeutſchland geſungen, und ſogar noch im 19. Jahrhundert. Bald erſcheint ſie vier-, bald zweiſtrophig; ich ſetze von erſterer Form zwei Strophen zur Vergleichung her:

1. Ich hab zu dir geſagt, mein Kind, ich liebe dich,
Und biſt du mir geneigt, ſo denke oft an mich.
Und ſo du denken willſt, ſo ſtell es alſo an,
Daß Niemand außer uns die Liebe merken kann.

2. Die Liebe muß bei uns anjetzt verſchwiegen ſeyn,
Drum ſchließ die ganze Luſt in deinem Herzen ein,
Und iſt es dir ein Ernſt, daß ich dich lieben ſoll,
So bleibe mir getreu, liebe und ſchweige wohl[1]).

Auch das Lied bei Sperontes (I, 12) verbreitete ſich[2]), gelangte, wie wir ſpäter ſehen werden, ſogar nach Wien, und jenem K., welchen wir wegen Umarbeitung eines Gedichts des Sperontes ſchon zu nennen hatten, mag es die Anregung für die 29. Ode des 3. Theils der Gräfeſchen Sammlung gegeben haben. Das andere: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben“ (III, 22) ſchließt ſich, von allen übrigen Zuſammenhängen abgeſehen, noch an ein anonymes Lied in Hoffmannswaldau's Gedichten an, doch nur mit der erſten Strophe[3]).

---

[1]) Mit Melodie bei Kretzſchmer, Deutſche Volkslieder. 1. Theil. Berlin, 1840. Nr. 271. Zweiſtrophig, mit derſelben Melodie, bei A. Reifferſcheid, Weſtfäliſche Volkslieder. Heilbronn, Gebr. Henninger. 1879. Nr. 35 und Anmerkung. Nach dieſer Melodie kann auch „Willſt du dein Herz mir ſchenken“ geſungen werden, ohne daß eine Note verändert zu werden braucht. Den Verdacht gegen die andern beiden Strophen wird Reifferſcheid nun wohl aufgeben. Der Abgeſang ſeiner Strophe 2 iſt der Aufgeſang der 2. Strophe bei Kretzſchmer.

[2]) Im Liederbuch der Frau von Holleben ſteht es als Nr. 116.

[3]) Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Teutſchen auserleſener und bißher ungedruckter Gedichte Anderer Theil, S. 281: „Mein Kind, laß uns fein heimlich lieben, Nicht wie es ſonſt pflegt zu geſchehn; Wir müſſen unſre Luſt verſchieben, So offt es andre Leute ſehn; Wir müſſen uns ein wenig drücken Und lernen in die Leute ſchicken.“

Es gab im 17. Jahrhundert ein Lied „Schweiget mir vom Weibernehmen“. Die Melodie kommt schon 1649 als eine bekannte vor, doch sang man sie zu einem andern Texte. Sie durchzog ganz Deutschland von Wien bis Hamburg. Zum letzten Male finde ich sie 1767 in einer Berlinischen Liedersammlung, hier mit dem angeführten, von Ramler redigirten Texte[1]). Mit Anlehnung an diesen Text dichtete Sperontes 1745 ein dreistrophiges Lied „Nimmer kann ich mich bequehmen, Mir ein Weib an Hals zu nehmen“ (IV, 20). Dieses wiederum fand als Nr. 42 Aufnahme in die „Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose“, die gegen 1770 in Sachsen gedruckt wurde, und drang so auch in Kreise, denen die Singende Muse fremd blieb.

Auch das Lied im schlesischen Dialekt, das ich Cap. III mitgetheilt habe, ist nur eine neue Fassung eines längst populären Inhalts. In dieser Verfassung verräth sich der Einfluß Neumeisters[2]). Der Stoff aber findet sich schon 1668 in Christian Weise's Liede „Ach heiliger Andres, erbarme dich“ verarbeitet[3]), dann von Joh. Fr. Rothmann 1711, ferner von Picander 1732 („Andreas, du geprießner Mann“[4]) und von Innocent Wilhelm von Beust 1765. Dies letzte wurde dann

---

[1]) Lieder der Deutschen mit Melodien. 1. Buch. Berlin, 1767. Nr. 27. Der vollständige achtstrophige Text in einer Handschrift von 1669 (siehe Anmerkung 3), S. 38 ff., jedoch auf die Melodie „Komm, mein Schatz und laß uns eilen“.

[2]) Die allerneueste Art u. s. w. S. 371.

[3]) Der grünenden Jugend Ueberflüßige Gedancken. S. 173 der Ausgabe von 1701. Steht darnach auch in Hymnorum Studiosorum pars prima. Leipzig 1669. Manuscript auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, aus der Meusebachschen Sammlung stammend. S. 74. — Vergl. Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Auflage. Leipzig, Engelmann. 1869. Nr. 49 und Wilhelm Nieffen, Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Jahrg. 1891, S. 583, Anmerk. 3).

[4]) Gedichte, Band III, Leipzig 1732. S. 507.

durch Fliegende Blätter weiter getragen und ging mit mehrfachen Varianten auch in neuere Sammlungen über[1]).

Die Abhängigkeit von andern Dichtungen, in der wir Sperontes liegen sahen, hat nun aber auch ihr Gutes gehabt, insofern er sich Volkslieder zu Vorbildern nahm. Das deutsche Volkslied zwischen 1650 und 1750 ist ein Gegenstand, der der Forschung noch zu thun geben wird. Keine Frage, daß es nur kümmerlich gedieh. Aber daß es so schwer hält zu erfahren, was das Volk denn damals sang, ist zu einem guten Theile auch durch die Gleichgültigkeit und Geringschätzung herbeigeführt worden, womit die Gebildeten der Sache gegenüberstanden. Verachtete man doch selbst den Namen „Lied" und gebrauchte statt seiner das Fremdwort „Ode". Genau so erging es dem Volkslied, wie den „albernen" Volkssagen und Märchen, von denen Schwabe noch 1742 sehr von oben herab meint, wenn die Deutschen überhaupt Lust hätten, dergleichen zu schreiben, so würde es auch nicht an Köpfen fehlen, die ihren Witz darnach einrichten könnten[2]). Da ist es erfreulich, auf jemanden zu stoßen, der unverbildet genug war, sein kleines Dichtertalent bei dem Volkslied in die Schule zu schicken. Der Lieder des Sperontes sind nicht eben wenige, aus denen uns die Frische und ungeschminkte Innigkeit des Volksliedes voll entgegenklingt. In einem Liede eines Mädchens an den Abschied nehmenden Geliebten heißt es unter anderem: „Geh mit so viel Glück von hinnen, Als aus meinem Augen-Bach Thränen bey dem Abschied rinnen! Alles Leid und Ungemach Duld ich deinetwegen gerne, Nehm ich willig auf und an: Weil ich weiß, daß auch die Ferne Mich von dir nicht trennen kann . . . . . Unsre Liebe soll nicht wancken. Und wenn du nicht bey mir bist,

---

[1]) Des Knaben Wunderhorn. Erster Theil. 2. Auflage. Heidelberg, 1819. S. 351 ff. — Kretzschmer a. a. O. Nr. 146. — Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Viertes und fünftes Heft. Berlin, 1844. Nr. 65. — Bernhardi, Allgemeines deutsches Lieder-Lexicon. Leipzig 1847. Nr. 7.

[2]) Belustigungen des Verstandes und Witzes, 3. Band, Vorrede.

Wirſt du täglich in Gedancken Tauſendmahl von mir geküßt“ (IV, 6). Darin iſt gewiß etwas vom echten Volkston. Und ſo kann es denn auch nicht überraſchen, daß ſelbſt in den Liedern, welche ſich auf des Dichters perſönliches Wohl und Wehe beziehen, manchmal die ungekünſtelte Empfindung ſich in einer Weiſe kund thut, der man Theilnahme nicht verſagen kann. Die rührende Klage eines Liedes, das hier zum Schluß noch mitgetheilt werden ſoll (IV, 32), wird den Dichter dem Leſer perſönlich nahe bringen:

1. Ja, zetſchert nur, ihr luſtgen Sänger,
Ihr Spötter meiner Traurigkeit!
Hier geh ich armer Grillenfänger
Und trage mein geheimes Leyd,
Vielleicht'zeitlebens, Mit mir vergebens,
Durch Feld und Wald,
Eh meinem Klagen Und bangen Zagen
Ein freudig Troſtwort wiederſchallt.

2. Ihr hüpft und ſpringet auf und nieder,
Flügt über Thal und Berg und Hayn:
Kein kläglich Ach ſtimmt eure Lieder
In traurige Lamenten ein.
Man ſieht ſchon gerne Nur in der Ferne
Und hört euch zu;
Doch ich, ich ſehe In Fern und Nähe,
Und höre nichts zu meiner Ruh.

3. Wenn unter dem belaubten Schatten,
Ein jedes ſo, nach ſeiner Art,
Mit ſeinem auserwählten Gatten
Sich, unter euch, zuſammenpaart;
Mit was vor Freuden Streicht unter Beyden
Die Zeit dahin!
Da ich indeſſen Verſchmäht, vergeßen
Und immer gantz verlaſſen bin.

4. Beglückte Schaar in denen Wäldern,
Beglückt iſt euer Flug und Heerd!
Beglückt auf Wieſen, Gärten, Feldern,
Worauf er kommt, wohin er fährt.
Wenn wird, o Glücke, Doch mein Geſchicke
Nur halb ſo gut?
Der Seufzer Menge, Der Plagen Länge
Benimmt mir Hofnung, Hertz und Muth. —

Wenn ich früher sagte, die Musik der Singenden Muse bestehe aus Clavierstücken, denen Gedichte angepaßt seien, so sollte das nicht heißen, es seien lauter fürs Clavier componirte oder von andern Instrumenten auf das Clavier übertragene Stücke, ursprüngliche Gesangmelodien aber fänden sich nicht darunter. Ich wollte nur andeuten, daß sie sämmtlich in die Form selbständiger Clavierstücke gebracht seien. Gesang und Claviermusik floß auf einem gewissen Gebiete der damaligen Hausmusik in eins zusammen. Man spielte das Stück und sang, wenn man wollte, zugleich die Oberstimme mit; das war das einfache und wohl am meisten verbreitete Verfahren. Eine höhere Stufe der Kunst stellte es dar, wenn man beim Gesang die Oberstimme nicht mitspielte, sondern Generalbaßaccorde anschlug. Eine Stelle aus einem Schauspiele Picanders setzt diesen Brauch in helles Licht. Ein junges Mädchen sagt: „Von 9. biß 10. lerne ich das Clavier spielen, und heute habe eine recht schöne Arie gelernet, sie fängt sich so an: [folgt die erste Strophe des Textes]. Wenn mir das Mr. Jolie fürgesungen, so hätte ich ihm ein Küßgen unmöglich können abschlagen. Es ist eine ganz neue Arie. Mein Lehrmeister will sie mir in mein Liederbuch einschreiben“ [1]). Hier wird etwas auf dem Clavier gespielt, was auch gesungen werden kann, und soll etwas in ein „Lieder“-Buch eingetragen werden, was den Gegenstand des Clavier-Unterrichts bildet. Das Uebergewicht des instrumentalen Elements bei diesem Verhältniß ist klar. Das Clavierstück ist nicht nur das Vollständigere, sondern auch etwas in sich Selbständiges, zu dem der Singstimme nur gestattet ist hinzuzutreten. Es nimmt nicht Wunder, daß denn auch im Hausgesange bald die Tanzformen eine sehr große Rolle spielen. Bei Sperontes besteht die Mehrzahl der Stücke des ersten Theils aus Menuetten und Polonaisen. Daß diese nicht sämmtlich

[1]) Picanders Teutsche Schauspiele ꝛc. Berlin, Franckfurth und Hamburg. 1726. S. 36.

urſprüngliche Clavierſtücke waren, daß vielmehr einige ſogleich für Geſang gedacht geweſen ſind, läßt ſich beweiſen. Bevor auf das Einzelne eingegangen wird, möge hier zunächſt nur bemerkt werden, daß Sperontes die urſprüngliche Beſtimmung ſelbſt anzudeuten ſcheint. Einerſeits bezeichnet er ſchlankweg mit Menuet und Polonoise, andererſeits mit Air en Menuet und en Polonoise. Wo letzteres ſteht, dürfen wir annehmen, daß ein Original-Geſangſtück vorliegt; es ſtimmt dazu, daß alsdann in der erſten Auflage des erſten Theils auch immer Bezifferung zugefügt iſt, dem Spieler alſo bedeutet wird, er könne den Vortrag der Melodie dem Sänger allein überlaſſen. Wir werden auch wohl nicht fehlgehen mit der Vermuthung, daß die meiſten nicht bezifferten Stücke dieſer erſten Auflage Original-Clavierſtücke ſind, die Sperontes aufnahm, wie er ſie ſelbſt gefunden oder zugetragen erhalten hatte. Das ſchließt nicht aus, daß zu einigen von ihnen ſchon früher Texte gedichtet und geſungen worden waren. In der Ausgabe von 1741 wurde dann alles beziffert und ſomit das ganze Werk beſſer für die Benutzung zum Geſange eingerichtet. An einigen Stellen iſt nun beſtimmt darauf gerechnet, daß nur die Harmonien gegriffen und nicht auch zugleich die Melodie mitgeſpielt wird, ſo bei den Uniſono-Stellen in Nr. 50. Sonſt mag die Meinung geweſen ſein, jeden nach ſeinem Geſchmack handeln zu laſſen. Wenn endlich Sperontes im erſten Theil häufiger die Form Air ſtatt Aria ſetzt, ſo beweiſt dies in Verbindung mit der durchgängigen Anwendung franzöſiſcher Wortformen[1]) bei den übrigen Stücken,

[1]) Ich darf hierher auch wohl das Wort Murki rechnen, deſſen urſprüngliche Schreibweiie Mourqui geweſen ſein dürfte. Marpurgs Erzählung über die Entſtehung des Wortes iſt bekannt (Kritiſche Briefe I, S. 286). Johann Foltmar ließ zu Nürnberg in Kupfer ſtechen: VI. Mourquien, ganz neu und auserleſen; J. E. Heinecke aus Dortmund ebenda Six Mourqui pour le Clavessin; der Breslauer Organiſt J. G. Hoffmann ebenda Six Mourqui pour le Clavessin. Auch Breitkopf druckt die Form „Mourquien“ (ſiehe Verzeichniß Muſikaliſcher Bücher u. ſ. w. Leipzig, Neujahrsmeſſe 1760. S. 17). Zur Geſchichte der Erfindung paßt auch beſſer eine Form die ſich ans Franzöſiſche anſchließt.

daß die Musik der Singenden Muse mit der französischen Musik innerlich enger zusammenhängt, als mit der italienischen. Es beweist aber nicht, daß dort, wo Aria steht, nun die italienische Gesangmelodie vorbildlich gewesen sei. Dies mag bei manchen Stücken der Fall gewesen sein; aber gleich Nr. 37 ist Aria bezeichnet, und doch eine Sarabande. Das nämliche gilt vom dritten und vierten Theil. Im zweiten dagegen überwiegt stark die Bezeichnung Aria, und man erkennt in ihm auch viele Melodien, die italienisch gesangsmäßig sind. Doch dürfte auch hier manches im Zufall seinen Grund haben.

Stellt man die Musik der Singenden Muse unter den eben umschriebenen Gesichtspunkt, so erklärt sich manches befremdliche. Zunächst die unbequem hohe Lage mancher Melodien, die sich mit Vorliebe an der Grenze der dreigestrichenen Octave hinbewegen. In I, 15, Takt 1 des zweiten Theils müßte die Grenze sogar überschritten werden, sollte der Takt dem Anfangstakt des ersten Theils völlig entsprechen. Bei I, 40, einem der reizvollsten Stücke, erschien für die Ausgabe von 1747 eine Transposition um einen ganzen Ton abwärts dem Herausgeber selbst geboten. III, 6 und III, 50 sind so ganz und gar Clavierstücke, daß dort die Singnoten meistentheils besonders hineingezeichnet, hier sogar aus den Figurationen des Claviers erst gleichsam hervorgelockt und über dieselben auf ein besonderes System gebracht werden mußten. In I, 53 muß man, um den Text der Musik anzupassen, manchmal zwei und mehr Noten verbinden, dann bleibt immer noch für jeden Theil ein Takt als Nachspiel übrig, jener fanfarenartige Takt, mit welchem Märsche jener Zeit häufig schließen. Bei I, 25 muß geradezu errathen werden, wie der Text mit den letzten sechs Takten in Einklang gebracht werden soll: ohne ganze oder theilweise Wiederholung der Schlußzeile ist es nicht zu machen. Wahrscheinlich aus diesem Grunde wurde in I⁴ diese Melodie mit einer andern vertauscht. Es läßt sich auch nicht behaupten, daß die Gedichte als ganze sich immer gut zu der Gesammtstimmung

der Musik schicken. Oft müssen hier Fünfe gerade sein. In einigen Fällen aber liegen auch besondere Verhältnisse vor, die den Dichter entschuldigen oder rechtfertigen.

Wer also wollte und will, konnte und kann an der Singenden Muse vieles tadeln. Es ist nur nöthig zu ignoriren, was sie sein sollte und wie Musik und Poesie zusammen gekommen waren. Das haben denn damalige Kritiker, wie Gräfe[1]), Scheibe[2]), Marpurg[3]) auch redlich gethan. Gräfe sagt von seinen eigenen Oden mit bemerkbarem Seitenblick auf Sperontes: „Die Music, welche über den Oden stehet, ist gantz neu, und eigentlich zu der Poesie verfertiget. Die Harmonie, so zwischen den Gedancken und der Composition nothwendig sein muß, ist durchgehends glücklich beobachtet, und die Melodien sind daneben so gesetzet, daß sie leicht von jedem Sänger können gesungen werden". Das alles kann man freilich von der Singenden Muse nicht, oder nur theilweise rühmen. Ich behaupte auch nicht, daß die Weise wie Sperontes verfuhr für die Composition eines guten Liedes als Muster dienen solle. Nur daß sie sich ein klein wenig auf die Absicht des Verfassers eingelassen hätten, könnte man von jenen Herren wohl verlangen. Statt dessen reiten sie großartig ihr Parabepferd von der Harmonie zwischen Dichtung und Composition, wissen sehr weise zu sagen, wie man es eigentlich machen müsse, haben aber selbst niemals auch nur eine so gute Melodie erfunden, wie sie die Singende Muse zu Dutzenden enthält. Wenn also Gräfe das Lied „Ihr Sternen hört", welches sich mit parodirtem Texte bei Sperontes findet, „elendes Zeug" nennt, und Marpurg noch derber sich ausdrückt, so wird ein solches Urtheil nicht ohne weiteres maßgebend zu sein brauchen.

---

[1]) Vorrede zum ersten Theil der „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden." Halle, 1737.

[2]) Critischer Musikus. Neue Auflage. Leipzig, 1745. S. 591 f. Anmerkung.

[3]) Kritische Briefe. Band I. Berlin 1760. S. 162.

Auch Johann Adam Hiller äußert sich 1766 geringschätzig über die Singende Muse[1]). Hieran ist vor allem interessant zu sehen, daß damals diese Liedersammlung noch ein beliebtes Buch gewesen sein muß, was bei der Unmasse von Odencompositionen, welche zwischen 1736 und 1766 erschienen waren, doch vielleicht hätte zu denken geben können. Aber natürlich konnte in einer Sammlung, deren ausgesprochener Zweck es war, die in ihrer Zeit beliebtesten und leichtesten Hausmusikstücke zusammen zu fassen, nicht alles vortrefflich sein. Der Geschmack der häuslichen Welt ist manchmal wunderlich und wendet sich nicht selten auch dem Geringen und künstlerisch Werthlosen zu. So enthält denn sicherlich die Singende Muse viel Banales und Unbedeutendes, aber — es sei wiederholt — auch nicht wenig des Vorzüglichen, und trägt trotz allem, was man aussetzen mag, im Gesammten den Zug des Volksthümlichen und Lebenskräftigen. Es ist, was bei solch kleinen und einfachen Formen befremdend klingen mag, nicht ganz leicht, sich in die Sammlung hineinzuleben. Werden viele hinter einander gelesen oder gespielt, so tödtet ein Stück den Eindruck des andern, und die Kleinheit der Form bewirkt rasche Ermüdung. Man muß sich die Zeit nehmen, auf jedes einzelne ruhig einzugehen, und soll sich auch, besonders bei der ersten Auflage des ersten Theils, nicht durch stümperhafte Bässe und steife Harmonienfolgen stören lassen, sondern immer die Melodien als Hauptsache im Auge behalten.

V.

Um in der geschichtlichen Würdigung der Singenden Muse weiter, als bis jetzt geschehen ist, vorzuschreiten, müssen zwei Fragen zur Beantwortung gestellt werden. Die erste lautet: Ist das Verfahren des Sperontes ein neues, einer Menge von gesammelten Musikstücken Texte unterzulegen oder deren bereits vor-

[1]) Wöchentliche Nachrichten, 3. Stück. 15. Juli 1766. S. 18.

handene Texte zu parodiren? Die zweite: Woher stammen die Musikstücke, und wenn sie schon früher gesungen wurden, welches waren ihre ursprünglichen Texte?

Christian Gottfried Krause sagt 1752: „Nachdem also unsere Dichter von den Italiänern die Verfertigung der Cantaten erlernet, so sind von diesen Singgedichten die Oden fast ganz verdrungen worden. Eine benachbarte Nation aber macht noch sehr viel vom Liedersingen, und wenn es rechter Art ist, so kan man ihr mit Recht darinn nachfolgen. Es sind auch schon bey uns einige Versuche davon zum Vorschein gekommen, ob wohl überhaupt zu reden, der Liedergeschmack in Deutschland noch nicht allgemein gut, und sonderlich in Ansehung der Musik, da man meistentheils nur opernmäßige Melodien verlangt, nicht bestimmt genug ist. Man muß darinn den Wein selbst schmecken, die Süßigkeit der Liebe empfinden, eine wahre Zufriedenheit und Genügsamkeit fühlen, von allen Sorgen befreyet und selbst ein Schäfer zu seyn überredet werden“ [1]).

Die „benachbarte Nation“ sind die Franzosen. Bei dem maßgebenden Einflusse, den damals die französische Cultur auf Deutschland ausübte, ist die stete Berücksichtigung ihrer Musik für jeden selbstverständlich, der sich von der deutschen Musik im 18. Jahrhundert ein richtiges Bild machen will. Glücklicherweise wurden in Frankreich fast alle Tonwerke gedruckt, die es im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben zu einiger Bedeutung brachten. Die Masse der weltlichen Liedmelodien zusammen zu bringen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich beliebt waren, ist daher nicht so schwer, wie in Deutschland oder in Italien. Nachzuweisen wäre nur, ob sie sich bis zu einem gewissen Grade in Deutschland einbürgerten.

Daß man französische Lieder damals gern in Deutschland sang, wissen wir nicht nur aus den gleichzeitigen Schriftstellern [2]).

[1]) Von der Musikalischen Poesie. Berlin, 1752. S. 113 f.

[2]) Z. B. Menantes, Satyrischer Roman. Hamburg, 1705, S. 50: „Inzwischen . . . giengen welche in der Stuben auf und nieder, und sangen theils ein französisches Liedgen, theils eine verliebte Arie aus der Opera.“

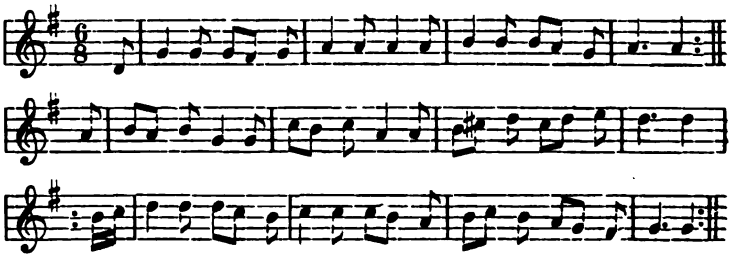
Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält nicht weniger als 78 Chanson-Texte und liefert dadurch für deren Beliebtheit in vornehmen Kreisen einen urkundlichen Beweis. Aber sie drangen auch in andere Schichten der Bevölkerung. Ich spreche von solchen Liedern, von denen Text und Musik zugleich in Deutschland Eingang fanden. Bei den Gedichten allein würde man wieder zwischen solchen zu unterscheiden haben, die sich in der Originalsprache, und solchen, die sich in Uebersetzung oder Ueberarbeitung verbreiteten, wie das Gedicht des Pfarrers von Middelburg. Bei Liedern in der Originalsprache ist es wohl manchmal geschehen, daß die Melodie sich loslöste und als selbständiges Tonstück in Deutschland umging. Uebersetzungen dagegen wurden vielfach nur aus literarischem Interesse gemacht, woher es denn kam, daß die Melodie unbeachtet und in Deutschland unbekannt blieb. Hagedorns „Der erste Tag im Monat Mai" ist hierfür ein Beispiel. Die Originalmelodie ist, soviel ich weiß, in Deutschland nicht bekannt geworden, obschon sie sich mit kleinen rhythmischen Aenderungen sehr wohl zu der Uebertragung Hagedorns singen läßt und viel hübscher ist als die Görnersche [1]).

Von einem französischen Jagd-Liede, das in deutscher Nachdichtung zuerst 1724 auf den Gütern des Grafen Sporck in Böhmen gesungen wurde, dann aber so schnell in die untern Volksschichten eindrang, daß Bach es als Bauernweise schon 1742 in seiner Bauerncantate verwenden konnte, und dessen Melodie noch heute im deutschen Volke lebt, habe ich an andrer Stelle gesprochen [2]). Auch das Trinklied derselben Cantate „Und

[1]) Man findet sie in Nouvelles Parodies Bachiques ꝛc. Paris, Ballard. Tome I, S. 239 (nach der Ausgabe von 1714); auch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. London und Paris. 1757. S. 218 f. — Görners Composition in „Sammlung Neuer Oden und Lieder." Erster Theil. 4. Auflage. Hamburg, 1756. S. 16.

[2]) „J. S. Bach", II, 659. Der Erfinder der Melodie scheint Dampierre geheißen zu haben; siehe Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus. Livre second. Paris, Ballard. 1731. S. 24. Mit unwesentlichen Ver-

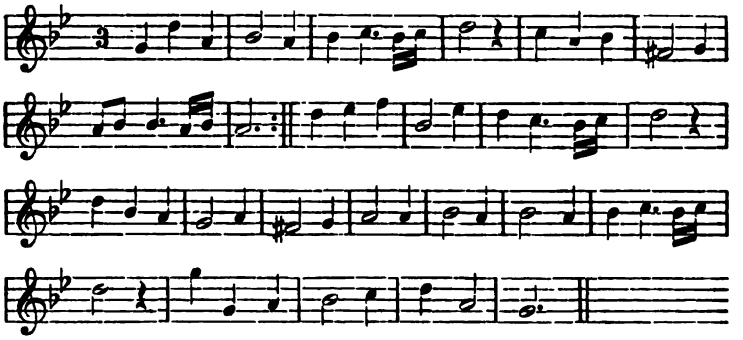
daß ihrs alle wißt" wird nach einem französischen gebildet sein; eine ganz übereinstimmende französische Melodie kenne ich zwar nicht, wohl aber mehrere sehr ähnliche [1]). Die Sporckschen Besitzungen bildeten auch für andere französische Weisen den Ausgangspunkt ihrer Verbreitung in Böhmen und Sachsen. Eine französische Melodie, die unter dem Namen der Bon Repos-Arie auftritt und mit der oben angeführten Hubertus-Arie eine gewisse Aehnlichkeit hat, ferner eine Menuett-Melodie französischen Ursprungs wurden 1728 von Leipzig aus mit deutschen Texten verbreitet. Es geschah dies in Folge eines Conflicts, den der Graf Sporck mit den Jesuiten gehabt hatte und der eine Anzahl polemischer Lieder und andrer Schriften gegen diese hervorrief. Ich weiß nicht, ob außer dem in meinem Besitz befindlichen noch ein andres Exemplar dieser Schriftensammlung erhalten ist und lasse daher die Melodien in der Form hier folgen, die sie in der Sammlung haben. Die Bon Repos-Arie lautet:



änderungen und einem parodirten Text (L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats) ebenda Livre VII. Paris, Ballard. 1737. S. 125. Das Original war als Cantique de S. Hubert noch 1764 in Frankreich allbekannt. Die Aehnlichkeit der Melodie mit der des niederländischen Liedes „Wilhelmus von Nassauen" ist mehrfach bemerkt worden; s. Lomann, Oud-Nederlandsche Liederen von Adrianus Valerius. Utrecht, Roothan. 1871. S. 23 ff.

[1]) Vergl. Brunetes ou Petits Airs Tendres. Tome premier. Paris, 1703. S. 1 f.; S. 265. Nouveau Recueil de Chansons. A La Haye, 1723. S. 86.

Den französischen Originaltext kenne ich nicht. Der deutschen Lieder zu dieser Melodie liegen sieben vor, polemisch-moralischen, auch religiösen Inhalts. Nur ein Gedicht, im Bänkelsängerton, ist zu dem Menuett vorhanden, und auch dieses accommodirt sich nicht völlig. Die Melodie ist folgende:



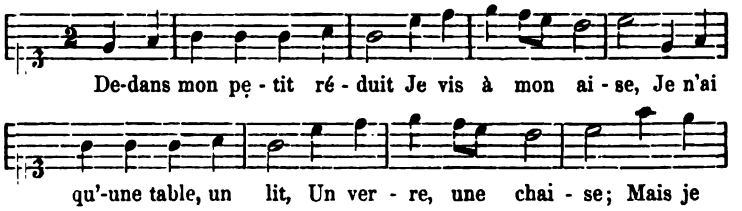
Sie gehört zu einer siebenstrophigen Chanson, L'Horoscope benannt, deren erste Strophe beginnt: D'un jeune plumet vif et tendre Phillis voulant combler les voeux, und steht eigentlich im Dreiachtel-Takt, zeigt in der Originalgestalt auch sonst noch ein paar kleine Abweichungen[1]). Von dem Liede Charmante Gabrielle, percé de mille dards, mit dem Heinrich IV. im Jahre 1598 seine Geliebte Gabrielle d' Estrées angesungen hat, sagt Karl Spazier noch im Jahre 1800, daß es in Deutschland allgemein bekannt sei[2]). Es wird nicht erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu uns gekommen sein, da es schon um 1730 weit verbreitet war. Eine deutsche Uebertragung des Gedichts ist mir nicht aufgestoßen, war aber gewiß vorhanden[3]).

[1]) Nouveau Recueil de Chansons choisies. Tome cinquième. A La Haye. 1732. S. 320 ff. — Auch noch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. 1757. S. 9 ff.; vergl. S. 72 und Chansons choisies. Londres, 1784. Band 3, S. 227.

[2]) Allgemeine Musikalische Zeitung 1800, Nr. 5 (29. Oktober).

[3]) Nouveau Recueil de Chansons. Tome quatrième. A La Haye, 1732 (2. Aufl.). S. 83. — Etwas modernisirt in La Clé du Caveau; 3. Aufl. Paris, um 1826. Nr. 95.

Eine große Beliebtheit in Deutſchland erlangte die Chanſon: Dedans mont petit réduit Je vis à mon aise, die ſpäteſtens um 1720 entſtanden ſein kann, vielleicht auch viel älter iſt[1]). In deutſcher Uebertragung wurde daraus das noch heute bekannte Lied „Iſt mein Stübchen eng und nett, Iſt mir nichts beſchieden". Im 18. Jahrhundert wurde es nicht nur ſelbſt viel geſungen, ſondern man dichtete auch neue Texte zu der Melodie; z. B. „Laßt des kurzen Lebens Zeit, Brüder, uns genießen"[2]), oder „Wenn ich aufgeſtanden bin, Seh die Schöpfung wieder"[3]), immer aber mit deutlich erkennbarer Beziehung auf das Original. Dieſes hat im Franzöſiſchen ſieben Strophen, eine deutſche Verſion aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts zählt deren dreizehn[4]), ein Druck von 1843 hat ſie wieder auf ſieben eingeſchränkt[5]). Ich ſtelle hier die franzöſiſche Chanſon und das deutſche Lied in ſeiner neueſten Geſtalt einander gegenüber. Es iſt zugleich ein lehrreiches Beiſpiel für die Veränderungen, die ſolche Melodien im Laufe der Zeit erleiden können.



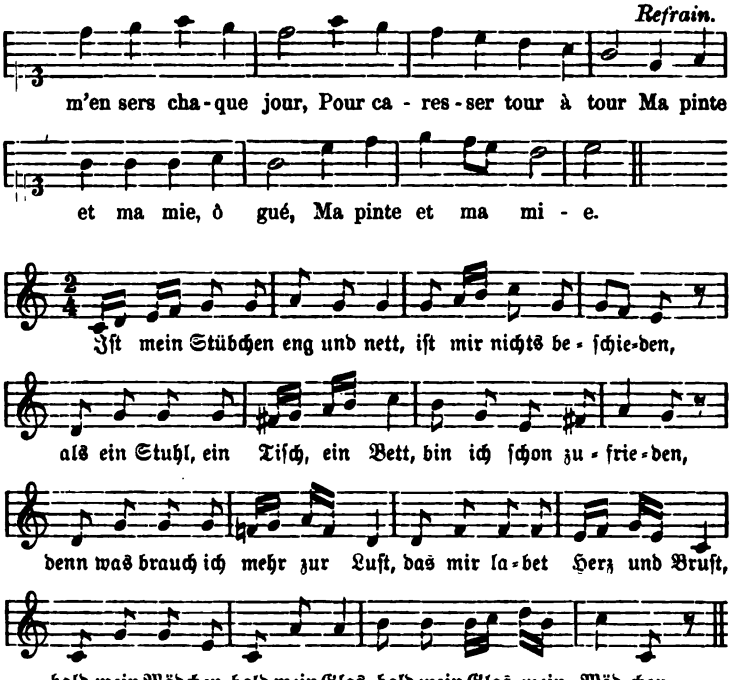
[1]) Nouveau Recueil de Chansons. S. 17. Chansons choisies III, Nr. 35: IV, Nr. 18.

[2]) Ganz neu zuſammen getragene Liebes-Roſe [um 1770]. Nr. 68.

[3]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

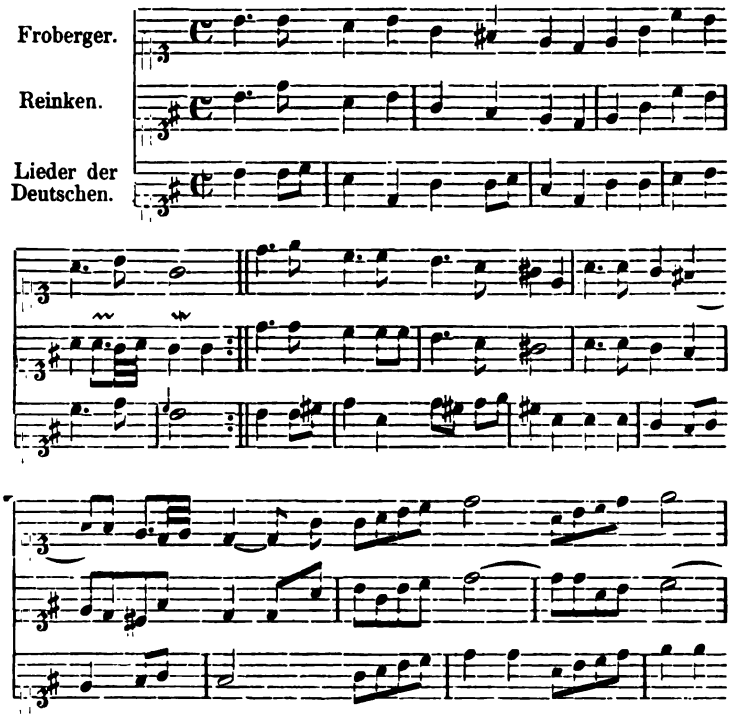
[4]) Ganz neue Luſt-Roſe, worinn die allerneueſten und ſchönſten Arien und Lieder enthalten ſind. Gedruckt 1801. Nr. 23.

[5]) Fink, Muſikaliſcher Hausſchatz der Deutſchen. Nr. 114. — Nach den oben kurz zuſammengeſtellten Thatſachen wolle man Hoffmann von Fallersleben, Unſere volksthümlichen Lieder. 3. Aufl. Nr. 576 berichtigen.



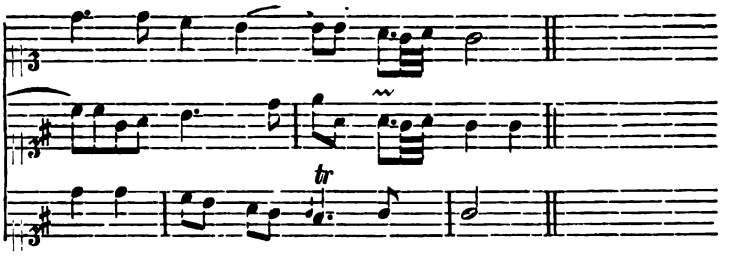
In dem Anfang der deutſchen Melodie iſt die franzöſiſche eben noch erkennbar, der Fortgang iſt ganz abweichend, und doch hat jene ſich continuirlich aus dieſer entwickelt. Man findet es häufiger, daß im Laufe der Zeit der Abgeſang eine ganz oder theilweiſe neue Geſtalt erhält, entweder weil das Gedächtniß des Nachſingenden oder Nachſpielenden ſich nur den eindringlicheren Aufgeſang genau merkte, oder auch weil im Abgeſange der eigene Productionsdrang ſich eher glaubte etwas erlauben zu dürfen. Aber auch die Fälle ſind nicht ſelten, wo wie im vorliegenden am Schluſſe des Aufgeſanges ſich eine andere Cadenz herausbildet. Um die Geſetze herauszuerkennen, denen die Umbildner unbewußt folgten, muß man Mengen ſolcher Melodien zuſammen tragen, die in ihrem Entwicklungsprozeß beobachtet

werden können. Das ist hier nicht möglich und auch nicht beabsichtigt. Doch darf ich mir die Abschweifung gestatten, wenigstens noch eine Melodie in ihrem Laufe durch etwa 120 Jahre als Seitenstück zu der obigen darzustellen. Sie gehört dem oben erwähnten Liede „Schweiget mir vom Weibernehmen" zu, findet sich zuerst 1649 in Frobergers Clavierstücken [1]), dann in einer Claviercomposition Joh. Adam Reinkens, welche jedenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hamburg entstand [2]), endlich gedruckt in den „Liedern der Deutschen", Berlin 1767.



[1]) Im Autograph auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

[2]) Clavierbuch des Andreas Bach, handschriftlich auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.



Froberger und Reinken haben Partiten über dieſe Melodie geſetzt, die Froberger die „Mayerin“ nennt, während Reinken ſchreibt: „Sopra l'Aria: Schweiget mir vom Weibernehmen, altrimenti chiamata La Meyerin“. Froberger kannte alſo einen andern Text, den ich nicht aufzuweiſen vermag. Ueber die Bedeutung von „Mayerin“ hat Ambros eine Vermuthung aufgeſtellt[1]). Ich möchte dazu bemerken, daß es nicht nöthig iſt, an einen Eigennamen zu denken. „Mayerin“ kann auch die Mähderin ſein[2]).

Zu den franzöſiſchen Erzeugniſſen darf ich auch wohl La folie d'Espagne rechnen, obgleich ſie eigentlich nicht franzöſiſchen, ſondern wie die verwandte Sarabande ſpaniſchen Urſprungs iſt. Aber ſie gelangte doch über Frankreich zu uns. Zu den bekannteſten über dieſe Tanzmelodie componirten Inſtrumentalſtücken Corelli's und Vivaldi's könnte ich noch Claviervariationen von 1698 und Flötenvariationen aus ungefähr derſelben Zeit fügen[3]). Indeſſen als Tanz intereſſirt uns La folie hier nicht, ſondern als Geſangsmelodie. Franzöſiſche Texte zu ihr kenne ich nahe an zwei Dutzend, und doch iſt das gewiß nur ein kleiner

[1]) Geſchichte der Muſik. Band IV. S. 477.

[2]) „Wie das Gras auf grüner Awen Wird vom Mäyer abgehawen“; Heinrich Alberts Arien, 8. Theil, Nr. 8. — Ein Seitenſtück wären Frescobaldi's Partiten Sopra l'Aria La Monicha Toccate d'Intavolatura di Cembalo et Organo etc. Libro primo).

[3]) In C. Grimms Tabulaturbuch von 1698 auf der Hofbibliothek zu Wien, und in J. H. Brombergs „Fleuten Buch“, in meinem Beſitz. Das letztere enthält franzöſiſche, italieniſche und deutſche Tänze und Melodien für löte und Baß und iſt um 1700 geſchrieben.

Theil von denen, die überhaupt vorhanden waren. La folie d'Espagne nahm in der Gunſt der ſpielenden und ſingenden Welt während der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stelle ein, welche in der zweiten Hälfte der Menuett von Exaudet inne hatte. Von einem jener franzöſiſchen Texte läßt ſich nachweiſen, daß er in Deutſchland Aufnahme fand:

Je possedois une heureuse innocence,
Jamais l'amour n'avoit su m'allarmes,
Vous seul, Tircis, malgré votre inconstance
M'avez fait voir ce que c'est que d'aimer.
Vous me juriez une ardeur eternelle,
Je vous croyoit plus de sincérité.
Vous en contiez autant à chaque belle,
C'en était trop, pour dire verité.
Je sais fort bien, qu'une autre vous engage,
Le changement a pour vous mille appas;
Suivez Tircis, votre penchant volage,
D'autres que vous ne m'i tromperont pas.

Zu Sperontes Zeit wurde dieſer Text in Mitteldeutſchland geſungen [1]). Aber neben ihm exiſtirte längſt ein deutſches Gedicht zu derſelben Melodie. Es beginnt „Du ſtrenge Flavia, Iſt kein Erbarmen da", iſt um 1695 von Neumeiſter gedichtet [2]) und gehörte zu den verbreitetſten und abgedroſchenſten Hausgeſängen zur Zeit des Sperontes. Gräfe verfehlt daher auch nicht, es unter das „elende Zeug" zu rechnen, worin ſich der ſchlechte Geſchmack der Deutſchen verrathe, und gegen das er mit ſeinen Oden ankämpfen will. [3]). Hat er damit auch die Melodie ge-

[1]) Liederbuch der Frau von Holleben. Nr. 53. Einige offenbare Verderbtheiten habe ich verbeſſert.

[2]) Die Allerneueſte Art Zur Reinen und Galanten Poeſie zu gelangen. S. 171 ff.

[3]) In Gottſcheds „Vernünfftigen Tadlerinnen", I. Theil (1725), S. 336 wird über Neumeiſters Dichtung geſagt: „Das beſte iſt, daß ſie auf die Melodey der Folie d'Espagne gemacht iſt, welches ſoviel als die Spaniſche Thorheit heißet: denn ſo fällt einem doch ſogleich bey dem erſten Anblicke dieſer verliebten Stoßgebete, der rechte Name derſelben in die Augen."

meint, wie man doch annehmen muß, so ist Sebastian Bach anderer Meinung gewesen. Bach hat diese mit Behagen in seiner Bauern-Cantate (1742) verarbeitet und geistreich mit einer selbständigen Gesangsmelodie combinirt[1]). Ein Zeichen, daß sie damals auch ins Volk gedrungen war; denn es stellt sich immer mehr heraus, daß Bach in der Bauerncantate, außer den Sätzen aus eignen frühern Werken, größtentheils volksthümliche Melodien benutzt hat[2]).

Das Gesagte wird genügen, um die von Frankreich aus erfolgte Beeinflussung des deutschen Liedgesanges im Allgemeinen festzustellen. Mehr sollte hier nicht geschehen, da wir den Sperontes nicht zu lange aus dem Auge verlieren dürfen. Eine besondere Erscheinung innerhalb der französischen Gesangsmusik wird uns auf geradem Wege zu ihm zurückführen.

Schon am Ende des 17. Jahrhunderts kamen in Frankreich die parodistischen Gesänge auf. Man hat darunter nicht nur Musikstücke zu verstehen, deren ursprünglicher Text durch einen neuen der Art ersetzt wird, daß mit Beibehaltung seiner marcantesten Wendungen doch ein ganz neuer Inhalt zur Darstellung kommt, auch nicht nur solche, denen ein ganz beliebiger neuer Text gegeben wird. Die Parodirung bezeichnet auch, und in sehr ausgedehntem Maße, ein Verfahren, nach dem beliebten Instrumentalstücken Worte zum Singen untergelegt werden. Der erste Versuch wurde 1695 an Opern von Lully, Colasse, Desmarets, Charpentier und einigen andern gemacht, aus denen man besonders beliebte Stücke zu Trinkgesängen herrichtete[3]). Er fand so großen Beifall, daß nicht lange darnach noch drei

---

[1]) H-moll-Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr", B.-G. XXIX. S. 183 ff.

[2]) Dies zur Ergänzung von „J. S. Bach" II, S. 658. Ueber die Folie d'Espagne s. auch Chrysander, „Händel" I, S. 357.

[3]) Parodies bachiques, sur les Airs et Symphonies des Opera. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon. Paris, Ballard. 1695.

Bände solcher Parodien folgten, deren dritter 1702 erschien[1]). Damit war eine neue Gattung von Gesangsmusik geschaffen, die immer weitere Kreise zog, auch außerhalb der Oper stehende Instrumentaltänze in ihren Bereich einschloß und sich selbst auf Claviermusik erstreckte. Eine beträchtliche Anzahl Couperinscher Clavierstücke hat man nicht nur gespielt, sondern auch gesungen.

Die Publikation, die über diese merkwürdige Art von Kunstübung den allseitigsten Aufschluß gibt, führt den Titel: Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus, und erschien von 1730 bis 1737 in sieben Bänden bei Ballard in Paris. Hier findet man z. B. die Caractères de la danse von J. F. Rebel, eine Suite von zwölf Sätzen, für Gesang arrangirt, desgleichen die Ouverture zu Thetis und Peleus (wahrscheinlich der Oper von Colasse); man findet eine viersätzige Sonate von Senaillé, drei Clavierstücke von Rameau, nicht weniger als zwölf Clavierstücke von Couperin. Diese sind meistentheils Rondos, und oft von beträchtlichem Umfang. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Texte oft anmuthig erfunden und geschickt angepaßt sind. Die Aufzeichnung beschränkt sich auf die Gesangstimme, und die Absicht war wohl durchgängig diese, daß die Stücke ohne Begleitung vorgetragen werden sollten. Doch kann man sie auch in ihrer vollständigen Gestalt gespielt denken und den Gesang nur mitgehend[2]).

Daß auch Melodien Händels in dieser großen Sammlung vorkommen, ist für uns Deutsche besonders interessant und für die Verbreitung Händelscher Musik in Frankreich ein nicht unwichtiger Fingerzeig. Der Eröffnungs-Marsch aus Scipione[3]) erscheint hier als Trink- und Liebeslied[4]); zum Liebeslied ist

[1]) Nouvelles Parodies bachiques, mélées de Vaudevilles ou Rondes de table. Paris, Ballard.

[2]) In Nouveau Recueil de Chansons choisies, Bd. 3, S. 108 ff. finden sich Couperins Les Pélerines in sämmtlichen drei Abschnitten als Singstücke. Die Parodies nouvelles haben diese Stücke nicht.

[3]) Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LXXI, S. 5 f.

[4]) Livre quatrième, S. 56. (A toi Catin, Il faut que je t'en verse.)

auch eine Tanzmelodie umgeſtempelt, die ſich in den vorliegenden Werken Händels nicht findet und alſo wohl auf eine verloren gegangene Compoſition hinweiſt[1]). Neben dieſen Inſtrumentalſtücken enthält die Sammlung eine parodirte Arie aus Floridante: ſtatt Se risolvi abbandonarmi wird geſungen Daphnis, profitons du temps, Je vois déjà l'Aurore und das Ganze als Menuett bezeichnet. Es kann für die Verſchiedenheit der italieniſchen und franzöſiſchen Geſangsweiſe nichts Lehrreicheres geben als dieſe Vergleichung[2]). Nicht zwar in den Parodies nouvelles, aber als Ariette in einer Opéra comique kommt der aus Händels Clavierſtücken von 1720 bekannte „harmoniſche Grobſchmidt" vor. Die Dichtung beginnt: Lorsque deux coeurs d'un tendre feu Cherchent tous deux à faire l'aveu, und das ſo zu Stande gekommene Lied erfreute ſich längerer Beliebtheit. Noch in einer Sammlung des 19. Jahrhunderts begegnet uns die Melodie wieder, jedoch mit anderm Text[3]). Auch die Parodie der Arie Verdi prati aus Händels Alcina: Le badinage, Les ris et les jeux Sont faits pour votre age Et vous pour eux mag hier erwähnt werden[4]).

Der Leſer wird ſchon gemerkt haben, weshalb ich von den franzöſiſchen Parodien an dieſer Stelle ſpreche. Beſteht doch die Singende Muſe des Sperontes ebenfalls nur aus Stücken, die unter jenen von den Franzoſen feſtgeſtellten Begriff fallen.

Zu einer Liedmelodie einen neuen Text dichten, oder zu einem Gedicht ſich eine bekannte Melodie heranholen, dies brauch-

[1]) Livre septième, S. 77. (Par les charmes d'un doux mensonge.)

[2]) Händelgeſellſchaft LXV, S. 87 ff. Parodies nouvelles, Livre Premier, S. 68.

[3]) Les Amans trompés, Pièce en un acte mélée d'ariettes par Mr. Anseaume et de Marcouville. A la Haye 1758. — Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Paris 1768. Bd. I, S. 267. — Clé du Caveau, Nr. 1006. Die Melodie iſt vielleicht gar eine urſprünglich franzöſiſche, ſ. Chansons choisies, Londres 1784, Band I, S. 2.

[4]) Händelgeſellſchaft XXVII, S. 94 ff. — Dubreuil, a. a. O. I, S. 235. Auch in „Les Ensorcelés" der Madame Favart (Band V, S. 37: „Etant jeunette").

ten die Deutſchen nicht von den Franzoſen zu lernen. Sie haben es ſelbſt zu allen Zeiten auf geiſtlichem und weltlichem Gebiete gethan. Wenn ſie ſich aber damit abgeben, auch Inſtrumentalſtücke zu ſingen, ſo haben ſie dieſes, wenigſtens in der Zeit, die uns hier angeht, offenbar den Franzoſen nachgemacht. Man darf ſagen, ſie haben wie in anderen Sachen ſo auch in dieſer das Nachbarvolk einigermaßen unüberlegt nachgeahmt. Denn in der unproſodiſchen franzöſiſchen Sprache ſind ſolche Parodien natürlich viel leichter fertig zu bringen, als in der dem Betonungsgeſetz unterworfenen deutſchen. Neumeiſter ſagt in der Poetik (S. 66): „Zwar wenn man einen Text unter eine Courante oder Menuet, ja wohl unter eine gantze Sonata legen muß, ſo muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und ſich mit den Pedibus nach den Noten richten.“ Dieſe Stelle iſt außer durch die Forderung, es ſei bei ſolchen Experimenten darauf zu ſehen, daß der Sprache keine Gewalt angethan werde, auch dadurch bemerkenswerth, daß ſie das Vorkommen der Parodien in Deutſchland ſchon am Ende des 17. Jahrhunderts beweiſt. Denn Neumeiſters Poetik iſt um 1695 entworfen. Vielleicht hatte er von Ribons Parodies bachiques nicht einmal Kenntniß, und es müßte daraus weiter gefolgert werden, daß das parodirende Verfahren ſchon vor deren Erſcheinen in Frankreich geübt worden und von da nach Deutſchland gedrungen ſei. Dieſe Vermuthung wird durch Chriſtian Weiſe bekräftigt, der ſchon 20 Jahre früher vom Unterlegen eines Textes unter ein Inſtrumentalſtück ſpricht [1]). Daß der franzöſiſche Keim bei uns einen fruchtbaren Boden fand, weiß jeder, der ſich um Bachs Cantaten gekümmert hat. Man wird freilich nicht behaupten können, es ſei alleiniger franzöſiſcher Einfluß, wenn ihm der Gedanke, auch der ausgeführteſten Cantate einen vollſtändig neuen Text unterzulegen, ein ganz geläufiger erſcheint. Wenn man aber zugleich beachtet, wie er eine Inſtrumental-Ouverture franzöſiſchen Stils

[1]) Der grünen Jugend nothwendige Gedanken. Leipzig, 1675. S. 351 (ſ. Bachiana II, S. 103).

durch Textunterlage zu einem Chorsatze umformt, dann wieder Chöre in Ouverturenform, selbst eine ganze Cantate in französischer Suitenform componirt, so muß eine sehr erhebliche Einwirkung der französischen Parodie auf seine Kirchenmusik doch unbedingt zugestanden werden.

Eine Sammlung von kleinen Tänzen, Märschen und dergleichen zu parodiren, hatte in Deutschland vor Sperontes noch Niemand versucht, wennschon das Verfahren an sich bereits allbekannt war. Die Singende Muse erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte als ein Denkmal von historischer Wichtigkeit. Die Vermuthung darf ausgesprochen werden, daß die Herausgabe der Singenden Muse geradezu im Hinblick auf die seit 1730 in Paris erscheinenden Parodies nouvelles erfolgt ist. Der Import von französischer Litteratur nach Leipzig war gerade damals ein sehr bedeutender und die Liebe zur französischen Gesangsmusik namentlich in den höheren Ständen vorhanden. Die sehr elegante Ausstattung, in welcher die „lustige Gesellschaft" den ersten Theil der Singenden Muse herstellen ließ, deutet darauf hin, daß diese wohlhabende Leute zu Mitgliedern hatte, die man sich am einfachsten dem in Leipzig studirenden Adel angehörig denkt.

Wenn man die im Wesen der deutschen Sprache gelegenen größeren Schwierigkeiten erwägt, so verdient Sperontes das Lob, seinen französischen Vorgängern, wenigstens in formaler Beziehung, mit Erfolg nachgestrebt zu haben. Ist ihm auch manches mißglückt, so bekundet es doch immer eine ungewöhnliche Geschicklichkeit, daß er in der Mehrzahl der Fälle etwas zu Stande gebracht hat, was sich ausnimmt, als wäre es aus einem Gusse. Bei dem unbedingten und eigenartigen Dienstverhältniß, in das hier die Dichtkunst zur Musik tritt, und in dem sie gezwungen wird, oft die Construction längerer und mannigfach gegliederter Tonstücke widerzuspiegeln, kommen manchmal sehr merkwürdig gebildete Strophen zu Tage. Bei den französischen Parodien ist es ebenso. Obwohl sie als rein poetische Bildungen meist unbrauchbar sind, weil sie als solche

der Einheit und Ueberſichtlichkeit ermangeln, ſo fehlt es doch nicht an Zeichen, daß einzelne von ihnen Nachahmung fanden. Ich werde auf zwei merkwürdige Beiſpiele hierfür ihres Orts aufmerkſam machen.

VI.

Von den am Beginn des vorigen Abſchnittes geſtellten Fragen glaube ich die erſtere genügend beantwortet zu haben. Eine völlige Erledigung der anderen Frage, alſo den Nachweis der Quellen für ſämmtliche Muſikſtücke der Singenden Muſe zu erbringen und die älteren zugehörigen Texte, ſoweit ſolche überhaupt vorhanden waren, aufzufinden, wird ſich heute kaum noch ermöglichen laſſen. Ich muß mich mit einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Fällen begnügen. Es wird aber auch bei ihnen ſo manches Intereſſante zu Tage kommen, daß der Leſer ſich einigermaßen entſchädigt fühlen dürfte.

Gräfe ſagt in der Vorrede zum erſten Theil der Oden: daß in den bisherigen Liedern ſich der ſchlechte Geſchmack der Deutſchen verrathen habe, werde jeder erkennen, der ſich erinnern wolle, „wie oftermahls er in ſeinem Leben die ſo elende als bekannte Arien: Du ſtrenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen abſingen und ſpielen gehöret". Marpurg ſtellt feſt, daß „die ausgeſtäupte Murky: Ihr Sternen hört" in der Singenden Muſe mit einem andern Text vorkomme[1]). Hiermit iſt Nr. 18 des erſten Theils gemeint. Das angeführte Gedicht iſt mir gedruckt nicht vorgekommen. Eine handſchriftliche Aufzeichnung aus der Zeit vor 1740 läßt ſich nachweiſen, und vermittelſt dieſer Aufzeichnung hat das Gedicht ſich auch erhalten[2]). Aus Gräfe's Vorrede muß

[1]) Kritiſche Briefe I, S. 162.

[2]) In dem mehrfach erwähnten Liederbuche der Frau von Holleben als Nr. 5. Das Buch führt den Titel „Sammlung | verſchiedener Melodiſcher Lieder | die von den Händen hoher Gönner und | Gönnerinen | auch Freunde und Freundinnen | in dieſes Buch eingetragen worden | und mir als deſſen Beſitzerin | zum Zeugniß Dero respect: Gnade | und Freundſchaft dienen |

entnommen werden, daß dieſes Lied und ähnliche ſchon mindeſtens zwei Generationen hindurch beliebt geweſen waren. Dazu ſtimmt es, daß er „Ihr Sternen hört" neben der „Strengen Flavia" anführt, und letzteres Lied iſt, wie ich oben gezeigt habe, um 1695 entſtanden. Man irrt alſo gewiß nicht, wenn man die Entſtehungszeit von „Ihr Sternen hört" ſpäteſtens auf 1700 feſtſetzt. Aber urſprünglich war die Melodie unzweifelhaft ein Inſtrumentalſtück. Auf einen ſo verzwickten Strophenbau kommt niemand, der ein ſelbſtändiges Gedicht machen will; er läßt ſich nur aus der Rückſicht auf ein vorhandenes Spielſtück erklären. Und der Name Murki beweiſt, daß es als ſolches auch ſpäter noch weiter gelebt hat. Indem es ſich hier nun um ein Lied handelt, das länger als ein halbes Jahrhundert ein Liebling im deutſchen Hausgeſange war, wird ſeine vollſtändige Mittheilung gerechtfertigt erſcheinen.

1. Ihr Sternen hört,
Wie man mit mir verfährt!
Ich liebe, was mich tödtlich haßt,
Ich küſſe, was mir eine Laſt,
Ich bete etwas an,
So mir Gewalt gethan.

---

die ich lebenslang mit unterthänigſten | und gehorſamen Dank verehren werde.

Sophie Margarethe von Holleben | gebohrne von Normann."

Das Buch iſt angelegt worden, als die Beſitzerin noch unvermählt war denn unter Nr. 32 ſteht das Datum „den 1. Februar 1740". Den Herrn von Holleben heirathete ſie 1747. Die Familie war im Schwarzburg-Rudolſtädtiſchen begütert und iſt es noch. Sophie Margarethe von Holleben ſtarb erſt 1803; das ſpäteſte Datum des Buches iſt der 8. October 1792, der Inhalt wurde alſo in länger als 50 Jahren allmählich zuſammengetragen. Der Großherzog Carl Friedrich von Sachſen-Weimar ließ eine Abſchrift anfertigen, welche auf der Bibliothek zu Weimar aufbewahrt wird. Das Original iſt verſchollen. Im „Weimariſchen Jahrbuch für Deutſche Sprache, Litteratur und Kunſt", II. Band. Hannover, Carl Rümpler. 1855. S. 187 ff. hat Hoffmann von Fallersleben ein paar flüchtig geſchriebene, die Wichtigkeit des Gegenſtandes nur anrührende Blätter über dieſes Liederbuch drucken laſſen.

Ich ehre dich, man höhnet mich,
Man plagt mich ängſtiglich : ‖ :
Ein Demant ſpringt,
Ein' Fels durchdringt
Ein Donnerkeil, der auf ihn ſinkt.
Du aber wilt noch härter ſein,
Als Diamant und Felſen-Stein,
Nichs bringet bei dir ein.
Aus deinen Augen bricht
Mir nur Cometen-Licht.
Wo ſoll ich Ärmſter hin,
Da ich verlaſſen bin?

2. Charmantes Kind,
Wie biſt du doch geſinnt?
Weil gar kein angenehmer Blick
Auf meine Sehnſucht ſtrahlt zurück.
Sieh doch wie unvergnügt
Mein Herz in Ketten liegt,
Und mich den nichts als du ergötzt[1])
In Sclavenſtand geſetzt : ‖ :
Für Luſt und Scherz
Beſchwert mein Herz
Verhaßtes Leid und bittrer Schmerz.
Ein winſelnd Ach, ein ſeufzend Weh
Macht, daß ich ſo betrübt hier ſteh,
Ach Himmel, ich vergeh!
Nichts endet meine Noth,
Als nur der blaſſe Tod;
Komm doch, wo bleibeſt du?
Drück mir die Augen zu!

3. Zeigt mir die Gruft
Zu meiner Todtenkluft!
Grauſame, giebſt du dieſen Lohn,
So höre den gebrochnen Ton
Von deiner Grauſamkeit
Nur eine kurze Zeit
Mit vielen Ach und Winſeln an,
Was du an mir gethan : ‖ :
Du haſſeſt mich,

[1]) Hier fehlen in der Handſchrift ſechs Silben; die mit Antiquaſchrift geſetzten Worte habe ich vermuthungsweiſe eingefügt.

Ich liebe dich,
Das plaget mich,
Drum ſterbe ich,
Mit Turteltauben girr ich Ach,
Mit Schwanen ſeufz ich ſterbend ſchwach
Bei dieſem Ungemach.
Doch grabt noch dieſes ein
Auf meinen Leichenſtein,
Daß deine Grauſamkeit
Mir ſolches Grab bereit[1]).

Auch aus dem Inhalt der Worte, der ohne Gedankenentwicklung ſich ſtets um denſelben Punkt im Kreiſe herumdreht, iſt erſichtlich, daß hier kein freies Gedicht, ſondern ein dem Inſtrumentalſtück untergelegter Text vorliegt. Das Stück klingt geſungen allerdings leierig, an ſich aber iſt die Melodie, von der man ſich nur den einfältigen Murki-Baß wegdenken muß, nicht ohne Charakter und von einer gewiſſen Keckheit, die ihr Eindringen und ihre weite Verbreitung erklärlich macht. „Ihr Sternen hört" wäre nach franzöſiſchem Sprachgebrauch eine Parodie; das Lied des Sperontes, in dem er bei keiner Strophe das Original aus dem Auge verlor, alſo eine Parodie der Parodie. Es beginnt: „Verhängniß, ach! Wenn ſoll mein Ungemach Einmahl das Ende wieder ſehn?" Eine Vergleichung beider iſt lehrreich, denn ſie erſchließt anſchaulichſt die Methode, nach der Sperontes in ſolchen Fällen verfuhr.

Es gibt noch mehrere Dichtungen auf die Melodie. Eine ſolche beginnt „Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich ſoll ein blutig Opfer ſein, Ach ſtrenger Schluß, ach Seelenpein" u. ſ. w., und hat nur zwei Strophen[2]). Hier handelt es ſich um eine beſtimmte Situation; man kann ſich Jephtas Tochter oder Iphigenie als ſingende denken. Sehr merkens-

[1]) Da ich auf die nicht ſehr correcte Weimariſche Abſchrift angewieſen war, ſchien es zwecklos, die Orthographie derſelben beizubehalten. Auch einige offenbare Schreibfehler habe ich ſtillſchweigend verbeſſert.

[2]) Liederbuch der Frau von Holleben, Nr. 41.

werth aber ist, daß in der 1750 erschienenen Liedersammlung von Doles unter Nr. 14 ein Gedicht sich findet, dessen Strophenbau genau mit „Ihr Sternen hört" übereinstimmt[1]). Nur am Schluß ist bei Doles zweimal eine Senkung und Hebung weniger, was aber keine Bedeutung hat, da sich die Melodie von „Ihr Sternen hört" ganz leicht demgemäß abändern läßt. Es ist demnach wohl möglich, daß das Gedicht („Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit") auch für die beliebte Melodie bestimmt gewesen ist, aber man kann auch annehmen, daß die durch die Melodie bedingte poetische Structur allgemach so bekannt geworden war, daß sie zum direkten Vorbild genommen wurde. Und jedenfalls hat das betreffende Gedicht in Doles Augen einen selbständigen Werth gehabt, denn er hat eine ganz neue Musik dazu erfunden. Dies ist einer der Fälle, auf die am Ende des vorigen Abschnittes hingewiesen wurde.

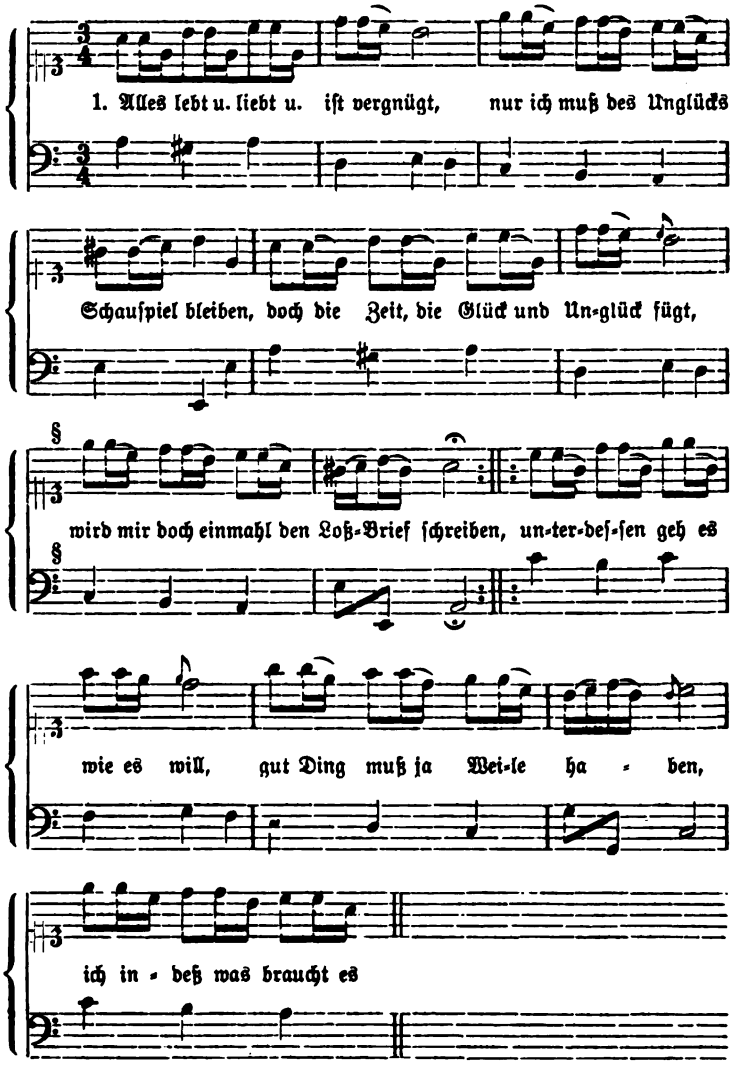
Als Zeugniß für die außergewöhnliche Popularität von „Ihr Sternen hört" sei endlich noch ein Clavierconcert in A-moll von Johann Gottlieb Görner angeführt, dem Leipziger Organisten und Zeitgenossen Sebastian Bachs. In ihm wird ein Stück der Melodie concertmäßig durchgearbeitet[2]).

Dasselbe Verhältniß, das bei Nr. 18 des ersten Theils der Singenden Muse nachzuweisen ist, findet bei Nr. 68 statt. Auch hier ein ursprüngliches Instrumentalstück, und zwar eine Polonaise. Hernach ist ihr ein Text zum Singen untergelegt worden. Anstatt dieses dichtete dann Sperontes einen neuen. Die Musik mit dem älteren Texte theile ich hier quellengetreu mit: es fehlen allerdings drei Takte und die entsprechende Menge der Worte.

---

[1]) Neue Lieder nebst ihren Melodien componirt von J.[ohann] F.[riedrich] D.[oles] z.[u] F.[reiberg]. Leipzig. 1750. Daß Doles der Componist ist, verräth Marpurg, Kritische Briefe I, S. 253, und bestätigt Christian Heinrich Schmid, Anthologie der Deutschen. Band I (1770), S. 339 ff.

[2]) Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt: Suites des Pieces pour le Clavessin composee par Mons. J. G. Goerner et Mons. J. S. Bach.



Die § bedeuten, daß an dieſer Stelle der zweite Theil in den erſten zurücklenkt; es fehlt alſo genau genommen nur ein Takt der Muſik. Täuſcht nicht alles, ſo haben wir hier auch

das Muſikſtück noch in ſeiner urſprünglichen Form. Nicht nur die für ein Geſangſtück ungewöhnliche Art der Notirung deutet darauf hin, ſondern auch der Schlußtakt des erſten Theils, in dem, damit Worte und Töne ſich decken können, die halbe Note in zwei Viertelnoten zerlegt werden muß. Als Ueberſchrift ſteht Aria ex Polonoise. Will man nicht einen Schreibfehler für en annehmen, ſo kann der Sinn nur ſein, daß hier ein Lied vorliege, das aus einer Polonaiſe hervorgegangen ſei [1]). Die Form, in der Sperontes die Polonaiſe gibt, zeigt dieſelbe etwas entſtellt. Von anderen Abweichungen zu ſchweigen, ſo fällt beſonders die ſteife Bewegung des erſten Takts und der dieſem entſprechenden Takte auf, während in der mitgetheilten Form der Rhythmus durch das ganze Stück durchgeführt iſt. Dies iſt jedenfalls das Beſſere und auch Urſprüngliche. Vergleicht man des Sperontes Dichtung, ſo wird wiederum offenbar, wie er an die Gedichte, die er durch eigne erſetzen wollte, äußerlich anzuknüpfen pflegte. Seine erſten Zeilen lauten: „Alles kan doch manchmahl noch erfreut Und mit andern luſtig ſeyn und leben." —

Etwas länger wird uns Nr. 33 des erſten Theils der Singenden Muſe beſchäftigen: „Ich bin nun wie ich bin, Und bleib bey meiner Mode Wie Hanß in ſeinem Sode." Die Melodie des Liedes wird noch öfter verwendet. Ich habe geſagt, daß von Nr. 69 an den Liedern des erſten Theils keine Melodien mehr beigedruckt ſind, ſondern auf frühere Melodien verwieſen wird. So ſoll zu Melodie Nr. 33 geſungen werden Lied Nr. 71, Nr. 74, Nr. 77 und Nr. 99 der erſten Ausgabe der erſten Auflage des erſten Theils (ſ. Cap. I). Die Melodie muß alſo dem Sperontes beſonders gefallen haben.

Wie man ſich erinnern wird, iſt in der zweiten Ausgabe der erſten Auflage das letzte Blatt entfernt und durch einen

---

[1]) Die Quelle des Stücks iſt eine aus dem 18. Jahrhundert ſtammende Handſchrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Titel: „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere. G. H. Schultze." Format: Klein Querquart. Obiges Stück ſteht auf Blatt 10.

halben Bogen erſetzt, auf deſſen erſtem Blatte zwei andere Lieder ſtehen, während das zweite Blatt für ein Regiſter benutzt iſt. Es muß alſo an den beiden Liedern Nr. 99 und 100, welche in der erſten Ausgabe das letzte Blatt bedecken, oder an einem der beiden irgend etwas anſtößig befunden worden ſein. Nr. 100 „Befördert, ihr gelinden Saiten, Den ſanfften Schlummer ſüſſer Ruh“ iſt ein Nachtgeſang, an dem für den Geſchmack jener Zeit etwas Verfängliches durchaus nicht zu entdecken iſt. Der Stein des Anſtoßes muß daher in Nr. 99 enthalten geweſen ſein.

Der erſte Theil der Singenden Muſe iſt, wie ich anfangs erwähnt habe, mit einem „Anhang aus Johann Chriſtian Günthers Gedichten“ ausgeſtattet, der mit Nr. 84 beginnt. Alle dieſe Gedichte laſſen ſich in der That in Günthers gedruckten Poeſien nachweiſen, nur Nr. 99 nicht. Auch in Günthers handſchriftlichem Nachlaſſe auf der Stadt-Bibliothek zu Breslau fehlt es[1]), und iſt überhaupt in Stil und Strophenbau von Günthers Weiſe gänzlich abweichend. Nun erfreuten ſich gerade damals Günthers Gedichte allgemeiner Beliebtheit und wiederholter Drucklegung; die Verleger brannten darauf, Unbekanntes von ihm zu veröffentlichen und verſuchten es ſogar mit Schriften von zweifelhafter Echtheit. Wenn trotzdem und trotz der weiten Verbreitung, welche die Singende Muſe fand, unſer Lied Nr. 99 unter Günthers Namen nirgends ſonſt gedruckt erſcheint, ſo iſt dies ein ſicherer Beweis, daß man allgemein wußte, es ſei nicht von ihm, ſondern nur unter ſeiner Flagge in die Singende Muſe eingeſchmuggelt, um ſicherer durchſchlüpfen zu können.

Die zwei Lieder, die in der zweiten Ausgabe der erſten Auflage die Nummern 99 und 100 ausmachen („Schwartzer Augen Gluth und Kohlen“ und „Jagen verbleibet das ſchönſte Vergnügen“), ſind an der Stelle der ausgeſchiedenen beiden in den

---

[1]) Man vergleiche Berthold Litzmann, Zur Textkritik und Biographie Johann Chriſtian Günthers. Frankfurt a. M., Literariſche Anſtalt, Rütten und Loening. 1880.

„Anhang aus Günthers Gedichten“ eingetreten. In der Auflage von 1741 sind sie an ihrer Stelle belassen, dann aber ist als Nr. 101 Günthers „Befördert, ihr gelinden Saiten“ hinzugefügt und als Nr. 102 wiederum jene bedenkliche Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage. Nach dem Titel des Buches und nach der über Nr. 84 befindlichen Ueberschrift müßten nun diese Lieder alle von Günther sein. Aber auch für die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen“ und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen“ trifft dies nicht zu. Nicht nur, daß auch sie unter Günthers gedruckten und ungedruckten Gedichten fehlen, so hat sie Sperontes auch in die vierte Auflage des ersten Theils (1747), in welcher er den Anhang Güntherscher Gedichte gänzlich beseitigt hat, einfach mit aufgenommen und dadurch gestanden, daß sie von ihm selbst verfaßt sind. War er aber der Autor dieser Gedichte, so muß man es als äußerst wahrscheinlich bezeichnen, daß auch die anstößige Nr. 99 aus der ersten Ausgabe des ersten Theils von Niemandem anders als ihm selbst verfertigt ist[1]). Indem er in der Auflage von 1741 neben dieser noch zwei andere Nummern für Gedichte Günthers ausgab, mag er die Meinung haben hervorrufen wollen, es ständen ihm, dem Schlesier, noch unbekannte Quellen Güntherscher Poesie zu Gebote, aus denen er neben andern auch jene Nr. 99 ans Licht gefördert habe. Wir müssen nun zunächst das Gedicht mittheilen.

1. Ihr Schönen höret an,
Erwehlet das studiren,
Kommt her, ich will euch führen,
Zu der Gelehrten Bahn,
Ihr Schönen höret an:
Ihr Universitaeten,
Ihr werdet zwar erröthen,
Wenn Doris disputirt,
Und Amor praesidirt,

[1]) Man beachte auch hier die schlesischen Idiotismen: „hat“ für „habt“ und „beflieſſen: müſſen“. In der Auflage von 1741 sind sie ausgemerzt.

Wenn artge Professores,
Charmante Auditores,
Verdunckeln euren Schein,
Gebt euch gedultig drein.

2. Geht zum Pro-Rector hin,
Laßt euch examiniren,
Und immatriculiren,
Küst ihn vor den Gewinn,
Geht zum Pro-Rector hin.
Ihr seyd nun in den Orden
Der schönsten Musen worden,
Wie wohl hat ihr gethan,
Steckt eure Degen an,
Doch meidet alle Händel,
Weil Adam dem Getendel
Mit seinen Geistern feind
Und der Pedell erscheint.

3. Kommt mit ans schwartze Bret,
Da ihr die Lectiones,
Und Disputationes
Fein angeschlagen seht,
Kommt mit ans schwartze Bret.
Statt der genehten Tücher,
Liebt nunmehr eure Bücher,
Kaufft den Catalogum,
Geht ins Collegium,
Da könt ihr etwas hören,
Von schönen Liebes-Lehren,
Dort von Galanterie,
Und Amors Courtesie.

4. Theilt hübsch die Stunden ein,
Um neun Uhr seid beflieſſen,
Wie artge Kinder müſſen,
Galant und häuslich seyn,
Theilt hübsch die Stunden ein.
Um zehn Uhr lernt mit Blicken,
Ein freyes Hertz bestricken,
Um ein Uhr musicirt,
Um zwey poetisirt,
Um drey Uhr lernt in Briefen,
Ein wenig euch vertieffen,
Denn höret von der Eh,
Hernach so trinkt Coffée.

5. Continuirt drey Jahr,
Denn könnt ihr promoviren
Und andere dociren,
O ſchöne Muſen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich ſterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an ſtatt der Wiegen,
Euch den Catheder wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küſt euch Rock und Hände,
Wenn man euch Doctor nennte,
Drum Schönſte fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.

Wie man ſieht, iſt dies eine Satire auf die Frauen, die nach gelehrter Bildung ſtreben. Es gab 1736 in Leipzig zwei Frauen in hervorragender geſellſchaftlicher Stellung, die dies thaten, Frau Gottſcheb und Frau von Ziegler. Frau Gottſcheb war am 14. Mai 1735 nach Leipzig gekommen. Sie nahm an allen Vorleſungen ihres Gatten ungeſehen Theil, indem ſie ſich an die Thür ihres Zimmers ſetzte, welches an ſeinen Hörſaal ſtieß. Sie lernte unter Schwabes Anleitung Lateiniſch und fing ſchon jetzt an, mit eignen Arbeiten hervorzutreten. Sie nahm bei Krebs Unterricht in der Muſik und lernte Suiten und Cantaten componiren. Daß dies unter der Studentenſchaft Aufſehen erregte, iſt ebenſo begreiflich, wie daß es der Spottluſt und dem Neide Nahrung gab. Zu ihrem Geburtstage am 11. April 1737 überreichte Schwabe der Frau Gottſcheb einen Aufſatz, in dem er unter der Maske eines wohlmeinenden Rathgebers, der ſie bittet um der allgemeinen Glückſeligkeit der Geſellſchaft willen nicht klüger werden zu wollen als die andern, diejenigen verſpottet, die ſich über ihre Lernbegierde aufhielten. „Denken ſie nur ja nicht", ſagt er darin, „daß man aufgehöret habe, diejenigen zu verfolgen, deren Wiſſenſchaft vor andern hervorleuchtet. Haben ſie es noch nicht ſelbſt erfahren, welches mir kaum glaublich vorkömmt: ſo ſehen ſie nur einmal um ſich. Wie löblich raſet nicht aller Orten der Geiſt der Ver-

folgung, vom Neide angetrieben, wieder diejenigen, deren Erkenntniß sich von den gemeinen Meynungen erhebet. Denken Sie nicht, daß man so höflich seyn, und einige Hochachtung für ein Frauenzimmer haben werde" [1]). Die Worte, die ich gesperrt habe setzen lassen, können sehr wohl darauf hindeuten, daß in der That schon Angriffe auf Frau Gottsched erfolgt waren, die man aber sofort bei ihrem Erscheinen wieder zu unterdrücken bemüht gewesen war. Der erste Theil der Singenden Muse war ein halbes Jahr vorher ausgegeben worden. Gottsched galt damals in Leipzig noch sehr viel, und es war ihm ohne Zweifel ein Leichtes, bei der Censur den Befehl zu erwirken, daß das Spottgedicht aus der Liedersammlung entfernt wurde. Uebrigens ist eine Andeutung da, daß es schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse, vermuthlich als Einzeldruck, verbreitet, dann verboten und in die Sammlung des Sperontes heimlich von neuem eingeschwärzt worden war. In dem Gedicht ist vom Prorector die Rede. Einen solchen gab es in Leipzig nicht, sondern nur einen Rector. Wohl aber in Jena, wo Herzog Ernst August von 1728—1748 Rector magnificentissimus war, und in Halle [2]). Einen falschen Entstehungsort zu fingiren, um die Vermuthungen auf eine verkehrte Spur zu leiten, war in jener Zeit der anonymen und pseudonymen Polemik etwas Gebräuchliches. Wäre das Gedicht von Anfang an für die von einem Leipziger Verfasser in Leipzig herausgegebene Singende Muse bestimmt gewesen, so hätte dies Verfahren keinen Sinn. In der ursprünglichen Fassung war vielleicht auch der Inhalt der vierten Strophe ein anderer, möglicherweise derberer und anzüglicherer gewesen. So wie er jetzt ist, paßt er, ausgenommen die letzten beiden Zeilen, nicht recht zum Grundgedanken.

---

[1]) Der Aufsatz ist abgedruckt in „Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus sämmtliche kleinere Gedichte" u. s. w. Leipzig, 1763. S. 286 ff.

[2]) Hoffbauer, Geschichte der Universität Halle bis zum Jahre 1805. Halle 1805. S. 126 f.

Indeſſen iſt es nicht nothwendig anzunehmen, daß das Gedicht durch Frau Gottſcheb allein veranlaßt war. Im ganzen paßt es allerdings mehr auf eine junge Frau, und die Gottſcheb zählte damals 23 Jahre. Aber bei einigen Wendungen hat doch vielleicht Frau von Ziegler vorgeſchwebt, die von ihren Verehrern als die zehnte Muſe geprieſen, von ihren Verleumdern als gefährlich für die junge Männerwelt geſchildert worden war. Bald nachdem ſie von Wittenberg aus die Laurea poetica empfangen und Gottſcheb darauf ein Gedicht gemacht hatte, wurden in Leipzig, Dresden und Umgegend zwei anonyme Parodien auf ihre Krönung verbreitet, in denen mit den unſauberſten Verdächtigungen gegen die alleinſtehende Frau vorgegangen wurde. Vier Studenten: von Einſiedel, von Burgsdorff, Hoffmann und Hübner wurden vom Univerſitätsgericht zu Leipzig deshalb zur Verantwortung gezogen. Burgsdorff, der Urheberſchaft am ſtärkſten verdächtig, ſuchte ſich damit herauszureden, er habe beide Parodien aus Halle bekommen. Als die Sache eine ernſte Wendung für ſie zu nehmen drohte, appellirten ſie an den König, der, um die Reputation der Univerſität zu ſchonen, die Sache mit einem ernſtlichen Verweis und Tragung der Unkoſten durch die Angeklagten zu endigen befahl [1]).

Dies geſchah im Frühjahr und Sommer 1734. Daß „Ihr Schönen höret an" eines jener beiden Lieder iſt, daran kann freilich nach dem, was wir über ihren Inhalt wiſſen, nicht gedacht werden. Daß aber nach dem Verlauf dieſes Handels die akademiſche Jugend zu ſolchen Exceſſen geneigt blieb und ſie gelegentlich wiederholte, daß alſo das Lied „Ihr Schönen höret an" einen Nachklang der Affaire von 1734 in ſich hält, darf man auch wohl mit Beſtimmtheit annehmen. Täuſche ich mich nicht, ſo hat Frau von Ziegler die Sache auch ſo verſtanden.

---

[1]) S. meine Abhandlung „Mariane von Ziegler und Joh. Sebaſtian Bach", in „Zur Muſik. Sechzehn Aufſätze." Berlin, Gebr. Paetel. 1892. S. 93 ff.

Sie war heitern und elaſtiſchen Gemüths und wußte unangenehmen Dingen mit ihrer Art zu begegnen. In ihren „Vermiſcheten Schriften in gebundener und ungebundener Rede“ (S. 71) hat ſie ein Gedicht veröffentlicht: „Das männliche Geſchlechte im Namen einiger Frauenzimmer beſungen“; eine muntere Satire auf die Schwächen der Männer, die wir als ihre Quittung für „Ihr Schönen höret an“ betrachten dürfen [1]). Sie hat auch eine luſtige, etwas franzöſiſch klingende Melodie beiſetzen laſſen, die einzige im ganzen Buche, wohl um mittelſt der Muſik ihrem Liede eine ähnliche Verbreitung zu ermöglichen, wie ſie das Lied „Ihr Schönen höret an“ erfuhr [2]).

Das iſt ihr nicht gelungen, denn dieſes wurde bald ganz außerordentlich beliebt. Noch dreißig Jahre ſpäter ſang man es, als die Urſache ſeiner Entſtehung ſicherlich längſt vergeſſen war, und ſo ſehr ſich mancher bemühte, ihm jeden Kunſtwerth abzuſprechen. Marpurg in Berlin bezeichnet es 1761 als einen Gaſſenhauer [3]), Uz ſchreibt 1766 von Anspach an Grötzner: „Es wird ihnen kein geringes Vergnügen ſeyn, wenn Ihr Töchterchen an der Seite ihrer Mutter ſtatt der elenden: „Ihr Schönen höret an u. ſ. w.“ ein witziges und unſchuldiges Liedgen vorſinget“ [4]). Dadurch, daß man das Lied überall nur mit dieſem Texte kannte und nannte, wird die Annahme beſtätigt, daß nicht Nr. 33 des erſten Theils der Singenden Muſe („Ich bin nun, wie ich bin“) das früher verfertigte Stück war, nach

[1]) Die erſte Ausgabe der „Vermiſcheten Schriften“ ſcheint ſchon 1736 erfolgt zu ſein; ſ. a. a. O. S. 102, Anm. 5.

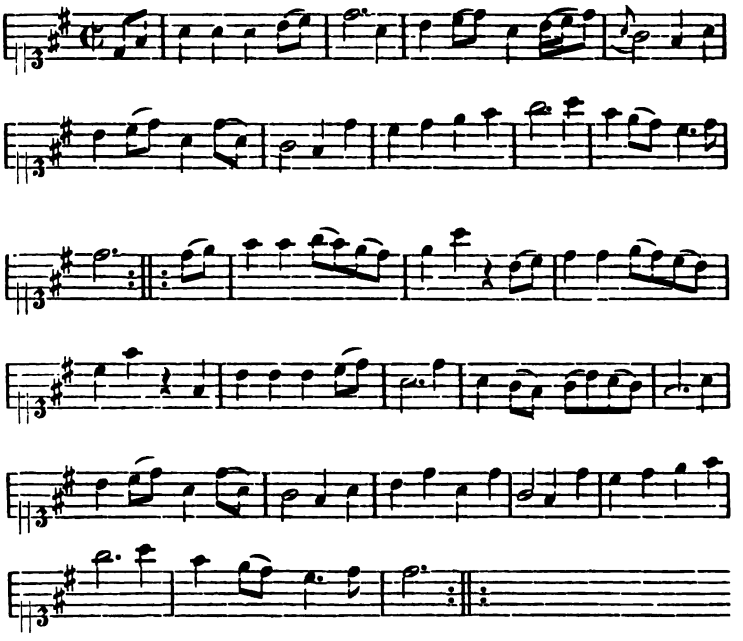
[2]) Spottlieder zu machen und vor dem Hauſe des Verſpotteten abzuſingen bereitete damals den Studenten augenſcheinlich beſonderes Vergnügen. Von einem ſolchen Fall, welcher 1744 der Braut des Licentiaten Wolle paſſirte, berichtet Schwabe an Gottſched (Gottſcheds Briefwechſel auf der Leipziger Univerſitäts-Bibliothek, d. d. 2. Juni 1744).

[3]) Kritiſche Briefe II, S. 174.

[4]) Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund. Herausgegeben von Auguſt Henneberger. Leipzig, Brockhaus. 1866. S. 120.

deſſen Melodie alsdann „Ihr Schönen, höret an“ gedichtet worden wäre; umgekehrt verhielt es ſich, und nur um das verpönte Lied leichter über die Cenſurgrenze ſpediren zu können, wurde es in der Reihe der Muſikſtücke mit einem andern Text verſehen, und der Originaltext unter einem Haufen Günther'ſcher Gedichte verſteckt.

Aelter aber noch als dieſer Originaltext iſt die Melodie. Eine für Geſang erfundene Weiſe kann ſie ſchon ihres Umfanges wegen nicht ſein. Man ſehe ſelbſt:



Das Fehlen der Bezifferung in der erſten Auflage deutet an, daß Sperontes ſie in der That als Clavierſtück vorfand, und der Murki-Baß nicht weniger.

Ueber den Componiſten hat Friedrich von Raumer eine befremdende Auskunft hinterlaſſen. Er machte ſeiner Zeit der

Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Anzahl von Originalbriefen zum Geschenk. Unter ihnen und ohne Bezug auf einen derselben befand sich ein Blättchen[1]) mit obiger Melodie. Sie ist im Violinschlüssel und in G-dur notirt; im zweiten Theil hat der Schreiber zwei Takte ausgelassen, hier und da ist sie noch claviermäßiger geführt, als bei Sperontes. Der Text fehlt, doch steht oben links: „Ihr Schönen höret an ꝛc." Darunter hat Raumer bemerkt: „Forkels Handschrifft. Das Lied ist componirt von J. Seb. Bach."

Mit Forkels Handschrift hat es seine Richtigkeit. Daß er selbst die Composition als eine Bachsche bezeichnet habe, sagt Raumer freilich nicht. Jedoch ist sehr zu bezweifeln, daß Forkel sie aufgezeichnet haben würde, hätte er nicht an ihren erlauchten Ursprung geglaubt. Mittelbar oder unmittelbar von ihm wird Raumer die Nachricht empfangen haben. Forkels Wissen aber gründet sich, wie bekannt, großentheils auf die Mittheilungen von Bachs Söhnen.

Handelte es sich um eine zu dem Texte eigens erfundene Melodie, so wüßten wir sicher, woran wir wären. Bei dem Verhältniß, in dem Bach zu den Gottscheds und namentlich auch zu Frau von Ziegler stand, könnte er sie unmöglich gemacht haben. Allein wie wir sahen, liegt die Sache nicht so. Die Melodie war vorher da und der Text wurde nur untergelegt. Ein Zug derber Lustigkeit und eine volksmäßige Frische waren Bach eigen und mit der Studentenwelt verkehrte er auch. Rundweg verneinen wird man es also nicht dürfen, daß er einmal in lustiger Gesellschaft diese Melodie improvisirt haben könne. Dafür ließe sich sogar anführen, daß in dem größeren Clavierbuche seiner Frau sich ein Clavierstück findet, dessen Anfang mit dem Anfang der fraglichen Melodie genau übereinstimmt[2]). Aber sehr unwahrscheinlich ist seine Urheberschaft dennoch. Auch

[1]) Jetzt in der Musikabtheilung der Königl. Bibliothek aufbewahrt.

[2]) Es ist gedruckt worden in dem Supplement der bei Peters herausgegebenen Clavierwerke Bachs, S. 20 f.

den einfachſten und populärſten Melodien Bachs haftet doch immer jene Vornehmheit an, die den Genius kennzeichnet, von der hier aber gar nichts zu bemerken iſt. Man braucht die Melodie deshalb noch nicht zu ſchelten, und ſie beiſpielsweiſe nur einmal als Jagdlied aufzufaſſen, um ſie ſogar ganz angemeſſen und hübſch zu finden. Raumers Ueberlieferung kann immer doch ein Körnchen Wahrheit enthalten. Bekanntlich dirigirte Bach in dieſer Zeit einen Studenten-Muſikverein. Wenn er einige Jahre ſpäter in der Bauerncantate allerhand Volks- und volksthümliche Lieder anbrachte und verarbeitete, wenn er in der letzten der Goldbergſchen Variationen über die Volkslieder „Kraut und Rüben" und „Ich bin ſo lang nicht bei dir g'weſt" ein kunſtvolles Stück componirte, ſo lag es ihm gewiß nicht allzufern, im fröhlichen Kreiſe junger Leute an einer damals populären, vielleicht in den Studentenkreiſen ſelbſt entſtandenen Melodie auch einmal ſeine Improviſationskunſt zu zeigen. Die Erinnerung an dieſes Ereigniß mag ſich erhalten, Emanuel Bach gelegentlich Forkel darüber etwas mitgetheilt haben, und Forkel meinte ſpäter vielleicht verſtanden zu haben, Bach ſei auch Componiſt der Melodie. Man weiß, wie ſich dergleichen Traditionen bilden. Marpurg aber wußte ſicherlich nichts davon, denn ſonſt würde ihn ſein Reſpect vor Bach wohl gehindert haben, von einem Gaſſenhauer zu reden[1]).

Als das Lied mit dem Texte des Sperontes überall bekannt geworden war, fing man der Abwechslung halber an, neue Worte zu der Melodie zu dichten und zu ſingen. Ein Philiſter kam auf den Einfall, die Satire des Sperontes in Ernſt zu verkehren, und richtet an die Frauen die wohlgemeinte Mahnung, beſſer als bisher für ihre geiſtige Bildung zu ſorgen („Ihr muntern Schönen hört, Legt Zwirn und Nadel nieder")[2]). Mehr

[1]) Ich habe die Frage über „Ihr Schönen höret an" ſchon erwähnt im „Bach" II, S. 661, Anm. 117, und löſe mit dieſer Unterſuchung das dort gegebene Verſprechen ein.

[2]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert, in der Meuſebachſchen Sammlung Y. d. 7909.

Schwung zeigt ein Jemand, der eine Parodie in Gestalt eines Liebesliedes anfertigte („Charmantes Engelskind, Du hast mit deiner Liebe, Durch deine keuschen Triebe Mein ganzes Herz entzündt“ [1]). Im Liederbuche der Frau von Holleben finden sich drei Jagdlieder zu der Melodie („Wenn ich aufs Jagen geh“, „Auf Jäger in den Wald“, „Diana bläst zur Jagd“) [2]). Ein viertes ihren Tönen angepaßtes Jagdlied „Wie groß ist nicht die Lust“ tritt 1753 hervor [3]). Die Verfasser dieser Texte haben am besten herausgefunden, was sich zu der Melodie schickt.

Aber auch des Sperontes Lied: „Ihr Schönen höret an“ wurde noch auf anderem Wege, als durch die Singende Muse verbreitet. Ich finde es wieder in einer in Sachsen gedruckten Liedersammlung des 18. Jahrhunderts [4]). Und selbst dem Lied Nr. 33, von dem unsere Untersuchung ausging, und das wir im Laufe derselben fast aus den Augen verloren haben, wurde weitere Verbreitung durch Fliegende Blätter zu Theil [5]).

Dabei prägte sich dann allmählich der durch das Musikstück bedingte strophische Bau der Phantasie der dichtenden Welt so tief ein, daß nun auch Lieder in dieser Form verfaßt wurden, die nicht bestimmt waren, zu der Originalmelodie gesungen zu werden. Ein Beispiel liefert C. F. Weiße in seiner Oper „Lottchen am Hofe“. Was hier am Anfange des zweiten Aufzugs gesungen wird („Es ist die Mode so“), dazu hat Sperontes das Urbild geliefert. Der zweite Theil der Strophe ist freilich auf vier Zeilen beschränkt, aber die Melodie läßt es zu, daß mit der vierten Zeile ein Schluß gemacht wird. Ob es Hiller

[1]) Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose [um 1770] Nr. 4.

[2]) Nr. 137, 139, 140, eingetragen zwischen 1740 und 1748.

[3]) In „Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens“. 2. Band. Frankfurt und Leipzig, 1753. S. 392 ff. Unterzeichnet: „Rudolstadt 1753. R. A. H.“

[4]) Neu vermehrte Lust-Rose allen lustigen Gemüthern zum Zeitvertreib zusammengetragen. S. 23. Mit geringen Abweichungen ganz in der Fassung des Sperontes.

[5]) Ein solches in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7909.

bei der Composition in Erinnerung gekommen sein mag, auf welch ein Muster das Lied zurückleitet, das Lottchen abwechselnd mit dem Kammermädchen singt? Ich glaube, trotz seiner geringschätzigen Bemerkung über die Singende Muse wußte er doch, wie viel aus manchen ihrer Melodien von jemandem gelernt werden könne, der volksthümlich zu schreiben sich bestrebte. Findet sich doch in einer Arie des „lustigen Schusters" sogar ein Anklang derjenigen Melodie wieder, deren merkwürdige Bezüge und Schicksale ich in Vorstehendem zu erzählen versucht habe [1]). —

Die Vermuthung erschien begründet, daß das Lied „Ihr Schönen höret an" schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse bekannt gewesen sei. Das wird überhaupt anzunehmen sein, daß Sperontes nicht alle Lieder in einem Sitz hinter einander gedichtet, sondern sich in der Kunst der Parodie schon früher versucht und von solch älteren Versuchen vieles in die Sammlung aufgenommen hat. Weitere Stützen dieser Annahme lassen sich erbringen.

Der Leser erinnert sich des Liedes: „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen", das als Nr. 100 in die zweite Ausgabe der ersten Auflage von 1736 eintreten mußte. Es soll gesungen werden nach der Melodie: „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (Nr. 12). Aber zu diesem letzteren Gedichte paßt die frische Melodie sehr schlecht, während sie für ein Jagdlied vortrefflich geeignet ist. Offenbar besteht hier dasselbe Verhältniß, wie zwischen „Ich bin nun, wie ich bin" und „Ihr Schönen höret an": das scheinbar frühere Lied ist das spätere. Dann folgt weiter, daß Sperontes das Jagdlied nicht erst zu diesem Zwecke gedichtet hat, um das durch die Censur zerstörte Hundert wieder voll zu machen, sondern daß es schon fertig gewesen war, bevor er an die Zusammenstellung der hundert Lieder ging. Weshalb er es nicht von Anfang an aufnahm, läßt sich freilich nicht sagen: vielleicht war es in seinen Kreisen schon zu

---

[1]) „Der Knieriem bleibet, meiner Treu" u. s. w.

sehr bekannt, vielleicht spielte auch ein Zufall mit. Es war schon 1719 ein Lied vorhanden, welches ein komisches Wechselgespräch zwischen einem verliebten Städter und einer Bauersmagd zum Gegenstand hat („Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut"). 1733 kommt es parodirt vor unter dem Titel „Von dem gedultigen Job und seinem bösen Weib" („Ach höchster Gott und Herr, Was will ich weiters mehr")[1]). Der erste Theil der Melodie „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen" ist von jener älteren Melodie entlehnt; für den zweiten Theil war diese nicht zu brauchen, er mag zu dem Gedichte neu componirt worden sein. Merkwürdiger Weise stimmt noch ein anderes Jagdlied („Nun ist der feste Schluß, Dabei es bleiben muß") in den vier Anfangstakten mit der Melodie von 1719 und 1733 überein[2]). Ob dasselbe älter oder jünger ist, als das der Singenden Muse, läßt sich jedoch zur Zeit nicht ermitteln[3]). In Fliegenden Blättern des 18. Jahrhunderts verbreitete sich das Jagdlied des Sperontes[4]), und andere Lieder, die zu dieser Melodie gesungen werden können, kommen ebenfalls vor[5]).

[1]) „Musicalische Rüst-Kammer, auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Giqven und Märschen bestehend, aus allen Thonen. 1719." (Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek) S. 54 f. — Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Andere Tracht. Augsburg, 1733. Nr. 5. Abgedruckt bei E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1871. Notenbeilagen, S. 33.

[2]) Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, C. H. Beckʃche Buchhandlung. 1872. S. 207.

[3]) Sperontes' Lied ist abgedruckt bei C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. 2. Aufl. Leipzig, 1853. Erste Abtheilung, S. 62; aber mit starken eigenmächtigen Veränderungen.

[4]) „Acht schöne, noch ganz neue weltliche Lieder." Meusebachsche Sammlung Y. d. 7906. In diesem Exemplare ist gerade das Jagdlied herausgerissen, nur der Titel gibt an, daß es sich darin befunden hat.

[5]) Von J. F. Zernitz in den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band IV. (1743.) S. 95. („Die Einsamkeit"; s. dessen Versuch in Moralischen und Schäfer-Gedichten. 1748. S. 125 f.); von J. M. Dreyer, Gedichte 1771, S. 191 („Lob der Freyheit").

Noch einmal dasſelbe Verhältniß zwiſchen Früher und Später wird bei Nr. 46 und 76 herrſchen. Bei letzterer wird auf die Melodie der erſteren zurückverwieſen. Aber augenſcheinlich wurde Nr. 76, ein Hirten-Tanzlied („Liebſten Schäfer, kommt herbey"), urſprünglich zu der Melodie gedichtet, dann aber aus irgend einem Grunde in die zweite Reihe geſtellt und eine neue, viel weniger paſſende Parodie in einem Gedichte geſchaffen, das die Sehnſucht nach der abweſenden Geliebten ausdrückt („Ach! wenn kommt der frohe Tag").

Mit dem Datum „1. Februar 1740" iſt in das Liederbuch der Frau von Holleben Nr. 81 des erſten Theils der Singenden Muſe eingetragen („Table nicht, geliebter Engel, Daß ich dir gewogen bin"). Sperontes weiſt wegen der Melodie auf Nr. 64 zurück („Wenn mich Herz und Augen haſſen"). Auch dies Lied ſteht bei Frau von Holleben, und iſt als Nr. 109 vor 1748 eingetragen. Ueberſchrieben iſt es aber hier mit Polonoise, während die Melodie bei Sperontes ein Air im Viervierteltact iſt. Es wird alſo eine andre Muſik zu den Texten gegeben haben, oder umgekehrt: die Texte werden urſprünglich andern Melodien untergelegt geweſen ſein. Zu Lied Nr. 81 hat vielleicht noch eine „Antwort" der angeſungenen Geliebten gehört. Denn in der Liederhandſchrift der Frau von Holleben findet ſich hinter ihm noch folgendes: „Holde Strahlen ſchönſter Augen Nehmet nur mein Hertze hin, Laßt die Flammen bey euch taugen, Weil ich euch ergeben bin. Wollt mich gleich der Himmel neiden Und mir bräuen Qual und Pein, Will ich lieber bey euch leiden, Als bei andern glücklich ſeyn."

Ein Johann Andreas Freytag in Wernigerode legte ſich 1759 ein Arien-Buch ohne Melodien an[1]). Auf S. 22 ſteht Nr. 23 des erſten Theiles der Singenden Muſe („Liebſte Frey-

[1]) Arien Buch | vor | Johann Andreas Freytag | in Curia singnatum | Wernigerod, | 1759." 4. Befand ſich vor 10 Jahren im Beſitz des Herrn Dr. Pröhle in Berlin.

heit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin"). Dazu als Ueberschrift: Polonoise, während bei Sperontes die Musik ein Menuett ist. Also auch hier die Andeutung einer andern Melodie, zu welcher das Lied gesungen sein dürfte, ehe es in der Singenden Muse Verwendung fand.

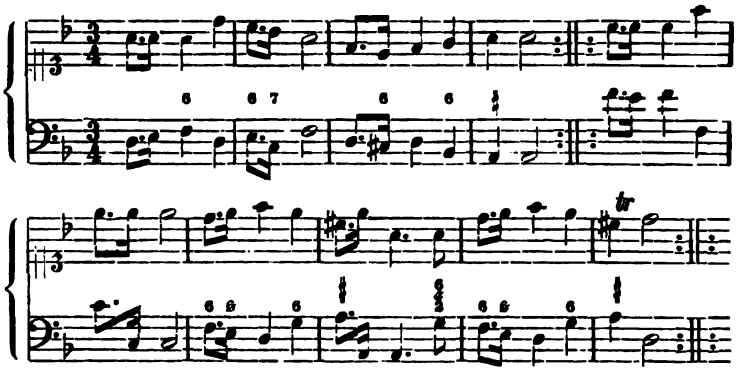
Genug der Beispiele, die sich noch vermehren ließen; jedes einzelne von ihnen ergibt zwar nichts Sicheres, aber sie stützen sich gegenseitig. Die Sache, um die es sich handelt, ist endlich auch nicht von großer Wichtigkeit. Erheblicher dürfte sein, daß wir durch die Singende Muse Gewißheit erhalten, daß zu Sperontes Zeit einige bemerkenswerthe Compositionen zu Gedichten Günthers existirten, die er sich in seiner Weise zu Nutze gemacht hat.

Unter dem zu Musikstück Nr. 37 gefügten Gedichte „Brüder, stellt das Jauchzen ein, Weil die Fasten wehret" bemerkt Sperontes selbst: „Dieses ist eine Parodie auf die in Günthers Gedichten vorkommende und bekannte Ode: Brüder, laßt uns lustig seyn." Nachdem wir erfahren haben, was der Begriff Parodie in dieser Periode der Musikgeschichte bedeutet, ergibt sich, daß Melodie 37 dem Gedichte Günthers zugehört haben muß, das Sperontes auch unter Nr. 91 hat abdrucken lassen. Sie bewegt sich im Rhythmus der Sarabande und ist wenigstens in ihrem ersten Theile vortrefflich zu nennen. Es ist durch neue Forschungen wahrscheinlich gemacht worden, daß das Studentenlied „Gaudeamus igitur" dem Liede Günthers nachgebildet worden ist[1]). Daß man zu dieser Nachbildung eine neue Melodie erfunden hätte, ist unwahrscheinlich; die Melodie bei Sperontes wird also eben diejenige sein, nach welcher man das lateinische Studentenlied anfänglich sang. Die noch heute allgemein übliche Melodie ist eine andere. Ludwig Erk und Hoffmann von Fallersleben hielten

---

[1]) S. A. Kopp in den „Burschenschaftlichen Blättern" von 1891 und meine Notiz in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. Jahrg. 1891, S. 680 f., auch Max Friedländer, Commersbuch. Leipzig, Peters. S. 155.

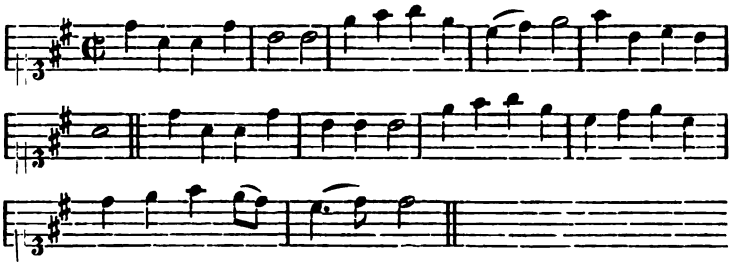
dieſe für „ſehr alt“ [1]), was ſicher ein Irrthum. Sie kann kaum früher als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entſtanden ſein, und der auch ihr eigene Sarabanden-Rhythmus weiſt darauf hin, daß ſie mit der Melodie der Singenden Muſe nicht außer Zuſammenhang ſteht. Dieſe lautet alſo:



Aber vielleicht gewährt die Singende Muſe auch für die neuere Melodie eine kleine Ausbeute. Nr. 97 iſt Günthers Tabaks-Lied „Nahrung edler Geiſter“. Es ſoll nach der Melodie von Nr. 28 geſungen werden „Weg ihr eitlen Grillen“. Aber nach der uns nun ſchon bekannten Manier des Sperontes zu ſchließen, wird auch hier die Melodie urſprünglich dem Liede Günthers zugehören. Dafür ſpricht außerdem, daß in der vierten Auflage des erſten Theils das Lied „Weg ihr eitlen Grillen“ mit einer andern Melodie ausgeſtattet iſt, die den Reiz größerer Neuheit für ſich haben mochte. In der Melodie Nr. 28 kommt, obwohl ſie in D-dur ſteht, ſchon auf dem vierten Viertel des erſten Taktes ein $\bar{\bar{c}}$ vor, welches am Anfang des zweiten Theiles wiederkehrt. Rührt dies $\bar{\bar{c}}$ wirklich vom Erfinder der Melodie

[1]) Erk, Neue Sammlung deutſcher Volkslieder. Drittes Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1842. S. 34. — Hoffmann von Fallersleben, Gaudeamus igitur. Eine Studie. Halle, Schwetſchke'ſcher Verlag. 1872. S. 3.

her, ſo darf man feſt behaupten, daß es nicht geſungen worden iſt, ſobald die Melodie allgemeinere Verbreitung, namentlich als Chorgeſang, gefunden hatte. Das Volk — worunter ich hier alle verſtehe, die im Geſang hauptſächlich dem Gehör folgen — wird ſolche Subjectivismen des Melodieerfinders unzweifelhaft jedesmal corrigiren, und in dieſem Falle ganz ſicher das $\bar{c}$ ſofort durch $\bar{d}$ erſetzt haben. Nun ergibt ſich folgende Melodie:



Etwas Urwüchſiges wird dieſer Melodie niemand abſprechen; ſie gehört zu denjenigen, die ſich bei jeder neuen Strophe ausgiebiger zu erweiſen ſcheinen. Der Anfang aber ſtimmt wenn auch nicht rhythmiſch, ſo doch melodiſch mit dem Anfang der neueren Gaudeamus-Melodie überein. Das Lied Dedans mon petit réduit hat uns gezeigt, wie eine Melodie von einer älteren ausgehen und ſich doch zu etwas ganz anderem entwickeln kann. Günthers Knaſter-Lied war unter den Studenten des vorigen Jahrhunderts ebenſo beliebt, wie ſein „Brüder, laßt uns luſtig ſein". Wie, wenn die neuere Gaudeamus-Melodie aus einer Verſchmelzung jener beiden älteren Melodien hervorgegangen wäre?

Unter den übrigen Gedichten Günthers, die in die Singende Muſe aufgenommen ſind, dürften ſich noch drei finden, deren Original-Melodien Sperontes mit neuen Texten ausgeſtattet hat. Im allgemeinen laſſen ſich Günthers einfach gebaute Strophen zweitheiligen Tanzmelodien leicht unterlegen: es konnte alſo dem Sperontes, wenn er Günthers Lieder geſungen

wiſſen wollte, nicht ſchwer fallen, aus dem von ihm geſammelten muſikaliſchen Material die geeigneten Stücke herauszufinden. So iſt z. B. Melodie Nr. 2 eine ſolche, nach der viele Günthersche Lieder geſungen werden können. Aber in drei Fällen tritt ein ſo entſchiedener Widerſtreit zwiſchen dem Charakter der Melodie und dem Inhalt des Gedichts ein, daß an eine urſprüngliche Zuſammengehörigkeit nicht gedacht werden kann. Dieſer Widerſtreit iſt bemerkbar bei Nr. 92 („Gedenck an mich und ſey zufrieden") und Nr. 100 („Befördert, ihr gelinden Saiten"), zu denen Nr. 58 und Nr. 17 jedenfalls die Originalmelodien bieten. Dann mit größter Evidenz bei Nr. 93 („Alles eilt zum Untergange, Nur mein hart Verhängniß nicht"). Zu dieſem Gedichte gehört urſprünglich die Melodie Nr. 31. Das trübe Moll, die klagenden Wendungen des Anfangs, im zweiten Theile ſogar die Nachahmung des Schluchzens (des „verzweifelnden Weinens") — alles dies verräth die urſprüngliche Beſtimmung allzu deutlich, während es auf die Parodie des Sperontes ganz und gar nicht paßt. Günthers „Alles eilt zum Untergange" ſpielt in der Liedlitteratur des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Es iſt vielfach nachgeahmt worden; von Sperontes ſelbſt unter Nr. 47 des erſten Theils. Eine andere Nachahmung beginnt: „Alles kommt zu ſeinem Ende, Aber mein Verlangen nicht, Denn wo ich mich nur hinwende, Seh ich Schatten und kein Licht" [1]). Und ein Studenten-Lied, beim Abſchied von der Univerſität zu ſingen: „Alles eilt zu ſeinem Ende, So wie unſre Burſchenzeit" [2]). Eine Compoſition des Urbildes, vielleicht deſſen erſte, kennen zu lernen, hat daher noch ſeinen beſondern Werth.

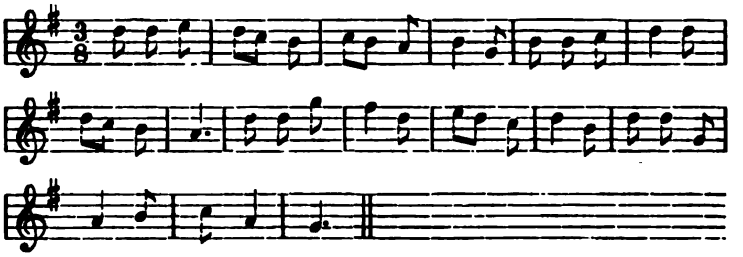
Ob Sperontes nicht auch franzöſiſche Melodien parodirt habe, iſt eine nahegelegte Frage. Es findet ſich davon in der

[1]) Fliegendes Blatt auf der Bibliothek zu Weimar. Auch in der Meuſebachſchen Sammlung Y. d. 7906.

[2]) Robert Keil und Richard Keil, Deutſche Studentenlieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Lahr, Schauenburg. S. 89.

Singenden Muſe allerdings etwas, doch weniger als man erwarten ſollte, oder ich bin nicht an die Hauptquellen gelangt. Vorab darf ich ein für allemal bemerken, daß eine völlige genaue Uebereinſtimmung nicht immer erwartet werden darf. Wenn ſchon bei der Fortpflanzung des Volksliedes Veränderungen, gleichſam unwillkürlich, ſich vollziehen, wie viel mehr kann dies bei Melodien des Haus- und Geſellſchaftsgeſanges geſchehen, welcher der Kunſtmuſik angehört und daher auch abſichtlichen Veränderungen und Umformungen durch mehr oder weniger berufene Künſtlerhände viel unmittelbarer ausgeſetzt iſt. Den Schickſalen der Volksmelodien waren die kleinen Gebilde, um die es ſich bei Sperontes handelt und die jedenfalls häufig nur nach dem Gehör nachgeſpielt oder nachgeſungen und zu guter letzt wohl auch noch von ungeübter Hand aufgezeichnet worden ſind, außerdem unterworfen.

Ich ſetze eine kleine franzöſiſche Melodie her, dem Liede „Tu croyois en aimant Colette“ zugehörig und von den Franzoſen ſelbſt vielfach parodirt:

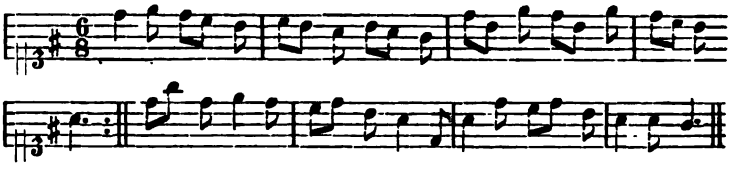


Ich citire ſie in obiger Form, damit die Uebereinſtimmung mit dem folgenden Muſikſtücke recht anſchaulich wird, und habe die Ornamente weggelaſſen, mit denen die Quelle ſie ausſtattet[1]). Gewöhnlich iſt ſie im Dreivierteltakt notirt und zeigt hier und dort kleine Varianten[2]).

[1]) De L'Attaignant, Poésies. Tome troisième. S. 13 f.

[2]) So bei De L'Attaignant, Tome second. S. 223 f. — Tribut de la Toillette. S. 514. — La clé du Caveau, Nr. 574.

In einer ſchon angeführten deutſchen Sammlung von Geſangſtücken muß im Jahre 1737 die Melodie es ſich gefallen laſſen, zu einem hausbackenen Gedicht „Von guten und falſchen Freunden“ abgeſungen zu werden [1]).



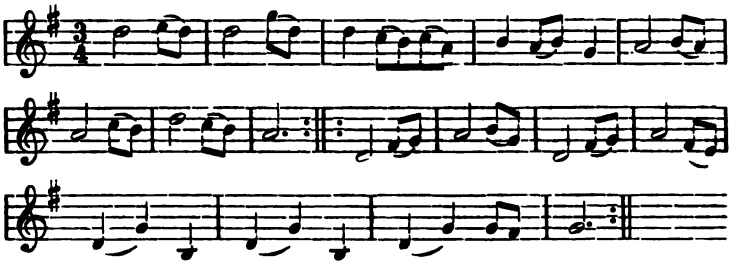
Die Form, welche die Melodie in der deutſchen Sammlung angenommen hat, iſt recht geeignet, dasjenige zu erläutern, was ich über Umbildungen oben im allgemeinen ſagte. Was hier ſteht, kann nicht auf eine gedruckte Vorlage oder correcte Abſchrift zurückgehen. Denn die Anmuth des Originals durch eine ſo lahme Veränderung abſichtlich zu verunzieren, wie es im dritten Takt geſchehen iſt, würde doch niemandem einfallen. Die Ueberlieferung wird alſo vor ſich gegangen ſein durch jemanden, der die Melodie aus der Erinnerung aufſchrieb und dem beim dritten Takte ſein Gedächtniß verſagte. Willkürliche Aenderungen mögen hinzugekommen ſein, und wir erfahren auch hier wieder, wie die Abweichungen gegen das Ende der Melodie hin ſtärker zu werden pflegen. Die ſtärkſte derſelben aber beſteht darin, daß vor dem viertletzten Takte vier ganz neue Takte hineincomponirt ſind, die ich, um die urſprüngliche Identität der Melodien zu veranſchaulichen, in dem Notenbeiſpiel einſtweilen unterdrückt habe. Ich trage ſie nach:

ein Muſter nichtsſagender Melodiebildung und muſikaliſcher Flickſchuſterei. Aber der Verfaſſer brauchte Muſik für acht Zeilen, darum werden auch die erſten vier Takte wiederholt.

[1]) Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Dritte Tracht. Augsburg, 1737 Nr. 3. S. Lindner a. a. O., Notenbeilage. S. 72.

Was ſo zu Stande gebracht iſt, hat freilich von dem lieblichen Reiz des Originals wenig mehr an ſich, beanſprucht aber doch das Recht auf allernächſte Verwandtſchaft.

Wir ſind nun vorbereitet, die Melodie der Singenden Muſe (I, 41) zu vernehmen, die ich behufs leichterer Vergleichung aus B-dur nach G-dur transponire:



Sperontes nennt ſie Menuet, und das ſie ihm wirklich als Spielſtück zugekommen war, ſieht man ſowohl aus der hohen Lage, als auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der erſten Auflage. Lob verdient er wegen des Textes („Spielt ihr Winde, Spielt gelinde Gruß und Kuß nach — — hin!"), eines der hübſcheſten und angemeſſenſten, die er gemacht hat. Der erſte Theil der Melodie iſt im Ganzen gut überliefert, auch Takt 5, der dem erſten Takte entſprechen ſoll, wird man ſich gefallen laſſen, obgleich die Bewegung etwas ins Stocken geräth; die figurirtere Haltung paßt für das Clavier und zum Texte. Dagegen hat den Ueberlieferer beim zweiten Theile ſein Gedächtniß ganz im Stich gelaſſen. Die klägliche Verlegenheitsphraſe der letzten vier Takte iſt zwar in der vierten Auflage etwas herausgeputzt, dem ganzen Theile aber damit doch nicht aufgeholfen.

Eine franzöſiſche Menuett-Melodie iſt jedenfalls auch Nr. 13 des erſten Theils („Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze"). Ich kann ihre Quelle nicht aufweiſen. Aber die Manier, den Anfangston einer Periode mehrere Male in Vierteln zu wiederholen und dann mit Achteln in andere Töne weiter zu gehen, iſt ein Typus der franzöſiſchen Menuett-Compoſition jener Zeit.

Es müßte ſich ein Deutſcher ſchon ſehr gut auf die franzöſiſche Manier verſtanden haben, um die Melodie Nr. 13 machen zu können. Auch ſonſt kommen noch einige Stücke vor, die franzöſiſchen Charakter tragen. Ich bezeichne als ſolche I, 54, IV, 15 und I, 29, welch letzteres eine Aehnlichkeit hat mit der als „bekannt" bezeichneten Melodie zum Liede der Frau von Ziegler „Du weltgeprieſenes Geſchlechte" [1]). —

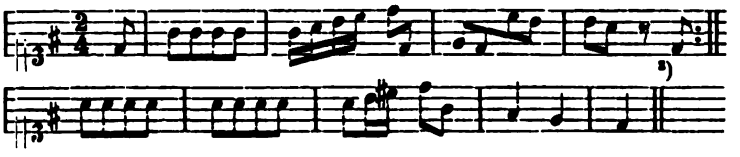
Im zweiten Theile der Singenden Muſe ſind drei Stücke enthalten, welche Sperontes Note für Note aus dem erſten Theile der Gräfeſchen Oden (1737) herübergenommen hat. Gräfe's abfällige Kritik ſeines Werkes hat ihn alſo nicht gegen dieſen eingenommen, er hat ſich ſogar lauter eigne Compoſitionen Gräfe's ausgeſucht, und zwar ſolche, die zu den beſten gehören. Ueberall aber hat er natürlich neue Texte zu der Muſik gemacht. Nr. 5 „Ermuntre dich, betrübter Geiſt" iſt in der Gräfeſchen Sammlung Nr. 9, Nr. 32 „Ich bin vergnügt mit meinem Stande" iſt dort Nr. 27, und Nr. 46 „Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht" ſteht bei Gräfe als Nr. 14. Außerdem kommen noch einzelne Reminiſcenzen an Melodien der Gräfeſchen Sammlung vor, die aber auch zufällig ſein können.

Uebereinſtimmungen zwiſchen den Anfangsperioden gewiſſer Melodien der Singenden Muſe und denjenigen anderwärts vorkommender Stücke ließen ſich noch mehrere nachweiſen. In ſo glücklicher Lage aber, wie bei der oben mitgetheilten franzöſiſchen Melodie Tu croyois en aimant Colette, bei der die deutſchen Umbildungen einleuchtend vorgelegt werden konnten, befinde ich mich nicht zum zweiten Male, und kann einen genetiſchen Zuſammenhang nur muthmaßen. Da Sperontes aus Schleſien

[1]) Die Melodie I, 63 ſtimmt in ihrem Anfang überein mit dem fünften der Freymäurer-Lieder, welche Ludwig Friedrich Lenz in Altenburg 1745 vollendete und 1746 drucken ließ. Da dies fünfte Lied nur eine Nachdichtung des franzöſiſchen „Frères et Compagnons de la Maçonnerie" darſtellt, ſo könnte angenommen werden, auch die Melodie dazu ſei franzöſiſch. Indeſſen ein in meinem Beſitz befindliches, um 1743 gedrucktes Heft franzöſiſcher und deutſcher Freimaurerlieder mit Melodien beweiſt, daß die jenem Liede zugehörige Weiſe eine ganz andre war.

ſtammte, ſo kannte er jedenfalls viele der dort geſungenen beliebten Melodien. Es mag alſo kein Zufall ſein, daß ſein Lied „Nimm die Muſche Von der Guſche“ (I, 52) anfänglich mit einer Polonaiſen-Melodie übereinkommt, die noch jetzt in Schleſien volksthümlich iſt[1]). Er konnte ſie in ſeiner Jugend gehört und ſpäter theilweiſe vergeſſen haben, hat ſich dann vielleicht den abweichenden zweiten Theil, der dilettantiſch genug ausſieht, nach eigenem Gutdünken hinzugefügt. Die Dialectform „Guſche“ könnte andeuten, daß ſeine Phantaſie ſich bei Abfaſſung des Stücks in heimathlichen volksmäßigen Anſchauungen und Stimmungen bewegte. IV, 25 hat gleichen Anfang mit der Mazurka aus Bachs Bauerncantate „Funfzig Thaler baares Geld“, die auch dort keine Originalmelodie ſein wird. Ein unbezweifelbarer innerer Zuſammenhang beſteht zwiſchen I[4], 46 „Kommſt du mir aus meinen Augen, Kommſt du mir auch aus dem Sinn“ und dem neueren Liede „Wenn die Bettelleute tanzen, Wack'lt der Kober und der Ranzen[2]), denn die ſehr charakteriſtiſche Melodie der erſten beiden Zeilen iſt hier und dort ganz dieſelbe. Es hat aber mehr den Anſchein, als ſei letztere aus erſterer entſtanden, als daß beide auf eine ältere dritte zurückzuführen wären.

Daß ein Inſtrumentalſtück zur Benutzung vorlag, verräth bei II, 17 der Zuſatz „Trio“. Nahe verwandt iſt der Melodie dieſes „Trio“ die Weiſe, welche Bellinde in dem Schäferſpiel „Das Strumpfband“ anſtimmt. Eine kleine Claviercompoſition des vorigen Jahrhunderts hat in ihrem erſten Theil folgende Oberſtimme:



[1]) Hoffmann von Fallersleben und Ernſt Richter, Schleſiſche Volkslieder mit Melodien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1842. Nr. 200.

[2]) Fink, Muſikaliſcher Hausſchatz Nr. 158.

[3]) „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere“. Clavierbuch von G. H. Schultze auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Blatt 9 f.

Abgesehen von einigen zwischengeschobenen Phrasen, die wenig bedeuten, besteht das erste Musikstück des zweiten Theils der Singenden Muse nur aus diesem Material. Wäre von einem Volkslied die Rede, so würde man dennoch jeden Zusammenhang leugnen. Aber wenn jener Augsburger sich aus der französischen Chanson sein Lied „Von guten und falschen Freunden" zurecht machen konnte, so war es für jemanden, der das Clavierstückchen liebte, nicht viel schwieriger, aus dessen Hauptgedanken sich eine Form zu kneten, die zur Aufnahme einer achtzeiligen Strophe geräumig war. Ich stelle diesen Fall ans Ende des Abschnitts, um abschließend noch einmal darauf hinzuweisen, auf welchem Wege manche Musikstücke der Singenden Muse entstanden sein werden, und die Behauptung des Eingangs zu rechtfertigen, daß wir nach der Originalgestalt von vielen unter ihnen wohl immer vergeblich suchen werden.

VII.

Wo es die Gelegenheit mit sich brachte, bin ich dem Gange nachgefolgt, den einige Lieder des Sperontes durch das 18. Jahrhundert genommen haben. Es wird aber nöthig sein, ihrer Ausbreitung noch einen besonderen Abschnitt zu widmen. Die Bedeutung, die sie für den Hausgesang, zum Theil auch für den Volksgesang und schließlich selbst für den Gesang auf der Bühne gewannen, erfordert dieses durchaus. Bereits Gesagtes werde ich nicht wiederholen.

Zeugen der Verbreitung sind theils Fliegende Blätter, die immer nur die Texte allein enthalten, theils handschriftliche Arienſammlungen mit und ohne Musik, theils endlich spätere, bis in unsere Zeit hineinreichende, gedruckte Sammlungen, welche die Lieder des Sperontes aufgenommen haben, ohne zu wissen, daß sie von ihm stammen. Manche der Lieder haben wieder Umdichtungen erfahren, oder es haben sich Lieder ähnlichen Charakters an sie angeknüpft — Erscheinungen, die der Verbreitung beliebter Lieder stets zu folgen pflegen.

So hat I, 8 ein Da capo: „Ihr Grillen weicht! ihr Sorgen flieht! Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht". Hieran schließt sich ein anderes Gedicht, das die Zeilen „Ihr aber, strenge Sorgen, flieht, Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht" als Refrain zeigt. Handschriftlich kommt es 1759 vor, dreimal finde ich es in Fliegenden Blättern, einmal in einer jener Liedersammlungen, wie sie hauptsächlich Wanderverkäufer dem niederen Volke zu verhandeln pflegten[1]). Sperontes' Lieder „Angenehmer Bund" (I, 24), „Mein Dösgen ist mein Hauptvergnügen" (II, 24), „Angenehmer grüner Wald" (II, 44) finden sich denselben Quellen. Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält außer den früher schon angeführten aus der Singenden Muse noch das Lied: „Falsche Seele, wilst du mich Nun länger nicht mehr um dich sehn und leiden" (I, 32; dort Nr. 72 „autre chanson en Polonoise"). I, 39: „Liebste Wälder, Holde Felder, Edler Sinnen Lust-Revier" fanden Büsching und von der Hagen auf einem Fliegenden Blatte; nun steht es als „Volkslied" in ihrer Sammlung und sogar als „Jägerlied", was es doch gar nicht ist[2]).

Ein Liebhaber von Oden mit Clavier, der in den Besitz des ersten Theils der Singenden Muse gekommen war, legte sich dazu einen sauberen handschriftlichen Anhang an. In ihn trug er zusammen, was er von beliebten Liedern erhascht haben mag: einige Compositionen zu Neumeisterschen Oden, Lieder aus der Gräfeschen Sammlung, Lieder von Telemann, Thielo und Anderen (alles anonym), dazwischen auch drei Lieder von Sperontes

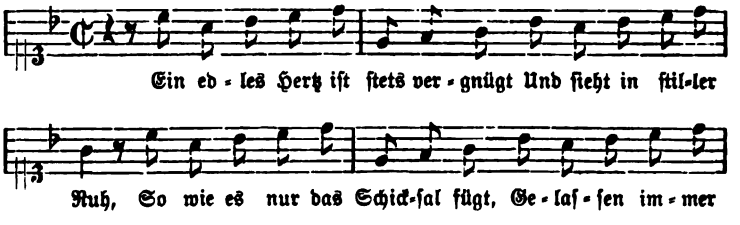
---

[1]) Freytag, Handschriftliches Arien-Buch. S. 140 ff. — Fliegende Blätter auf den Bibliotheken zu Weimar und Berlin, darunter eins aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. — Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose, Nr. 55.

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Berlin 1807. Nr. 62. — Darnach, mit der passenderen Ueberschrift „Waldlust" auch bei Mittler, Deutsche Volkslieder. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker 1865. Nr. 1470.

(III, 10; 22; 29)[1].) Im Jahre 1778 ſtellte ſich ein Muſikfreund mit möglichſtem Fleiße eine „Auserleſene Sammlung Geiſtlicher und Moraliſcher leichter Oden und Arien fürs Clavier" zuſammen[2]). Die „moraliſche" Abtheilung enthält fünfzehn Lieder der Singenden Muſe[3]). Manchmal ſind die Bäſſe verändert, einmal auch die Melodie. Bei III, 50 „Vergnüget euch an eitlen Dingen", eigentlich einem ſelbſtändigen Clavierſtück, in dem die rechte Hand häufig über die linke ſchlagen muß, iſt die Clavierpartie ganz bedeutend vereinfacht und nun erſt zur wirklichen Begleitung geworden. Alles das ſind Anzeichen, daß die Stücke ſchon durch manche Hand gegangen ſein werden, ehe ſie in dieſe Sammlung kamen. Ein anderes der Lieder: „Ihr ſanfften Winde" (I, 15) hat einen neuen Text erhalten („Ihr beſten Stunden Ihr ſeyd gefunden"). Ein dritter Muſikfreund hat ſich die Mühe gegeben, ſämmtliche Muſikſtücke der vierten Auflage des erſten Theils auf die Laute zu übertragen und die Uebertragung auf ſeinem durchſchoſſenen Exemplar in ſorgfältigſter Ausführung neben die geſtochenen Muſikſtücke zu ſchreiben[4]).

In einigen wenigen Fällen hat ſich der Uebergang ins Volkslied wirklich vollzogen, und dieſen Proceß beobachten zu können iſt ſehr lehrreich. Sehen wir das erſte Lied des erſten Theils an:

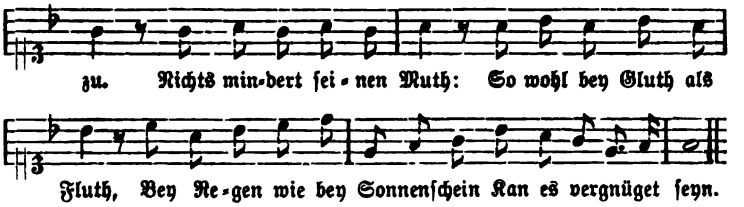


[1]) Befindlich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

[2]) Handſchrift in klein Querquart, in meinem Beſitz.

[3]) II, 4; I, 50; II, 2; III, 9; III, 50; II, 34; I, 15; III, 34; III, 36; III, 39; III, 46; III, 37; III, 38; III, 14; II, 3.

[4]) Ebenfalls in meinem Beſitz.

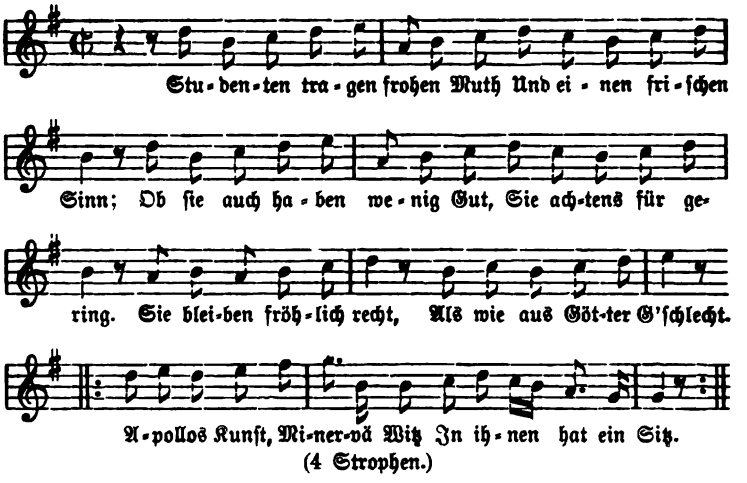


Weder in Text noch Melodie hat es etwas Volksmäßiges. Aber da Sperontes in Studentenkreiſen lebte, wird es in dieſen beliebt geworden ſein. Studentenlieder muß man zu den Volksliedern rechnen. Denn die muſikaliſch Gebildeten ſind und waren unter der akademiſchen Jugend ſtets in der Minderzahl, Luſt und Gelegenheit zum Singen aber allen gemeinſam. Naturgemäß gehen daher mit den Studentenliedern, ſobald ſie in allgemeine Aufnahme kommen, dieſelben Veränderungen vor, wie mit anderen Volksliedern: die individuellen Beſonderheiten werden abgeſchliffen, und alles wird auf den einfachſten und allgemeingültigſten Ausdruck gebracht. Dies iſt denn auch mit unſerem Liede geſchehen. Es hat ſich in zwei ſpäteren Formen erhalten. In der einen iſt der Text noch der des Sperontes, die Melodie aber hat ihren Umwandlungsproceß ſchon durchgemacht. Der Septimenſprung iſt überall durch den Quintenſprung erſetzt, der Aufgeſang cadenzirt nicht auf der Dominante, ſondern der Tonica. Im Abgeſange ſind wie gemeiniglich die Veränderungen am bedeutendſten: mit glücklichem Inſtinct ſind die Melodieglieder ſtufenweiſe bis zur Octave hinaufgeſteigert[1]). In der zweiten Form iſt nun auch der moraliſirende Text einer echten, friſchen Studentenpoeſie gewichen[2]):

---

[1]) Ditfurth, Einhundertundzehn Volks- und Geſellſchaftslieder des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit und ohne Singweiſen. Stuttgart, Göſchenſche Verlagshandlung. 1875. Nr. 92. Im Text ein paar falſche Lesarten. — Das Gedicht allein auch in „Ganz neu zuſammengetragene Liebes-Roſe." Nr. 6.

[2]) Ditfurth, Deutſche Volks- und Geſellſchaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beckſche Buchhandlung. 1872. Nr. 183.



(4 Strophen.)

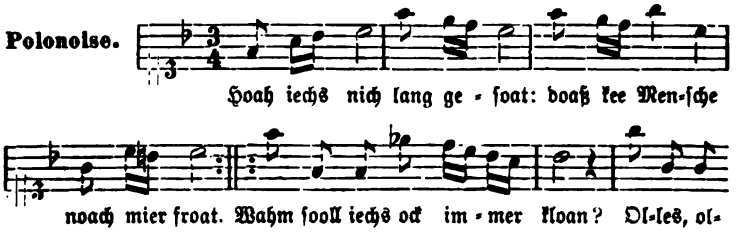
Das Lied darf vortrefflich genannt werden und in seinem gemüthlichen Schlendergange besonders charakteristisch. Auch die Wiederholung der letzten beiden Zeilen ist echt studentisch. Damit kein Zweifel bestehen bleibe, daß der historische Entwickelungsgang richtig von mir beschrieben ist, sei noch bemerkt, daß über dem Studentenliede steht: „Im Ton: Ein edles Herz ist stets vergnügt ꝛc.“ [1]).

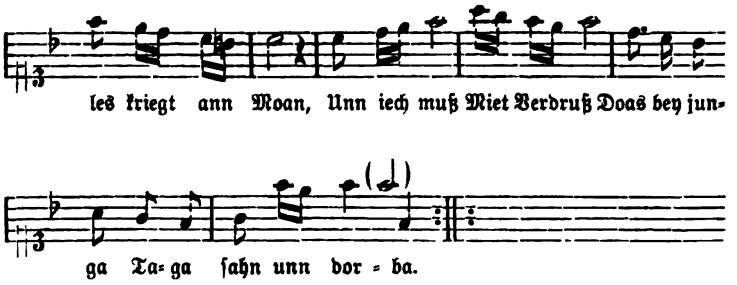
Bei Büsching und von der Hagen [2]) begegnet man einem Liede, das „Jungfern-Sorge“ überschrieben ist und so beginnt: „Habe ech's nech lang gesat, Daß kä Mensche nach mir frat“. Die Herausgeber entnahmen dieses Lied nebst Melodie der handschriftlichen Sammlung Friedrich Nicolai's, der in dem „feynen kleynen Almanach“ keinen passenden Platz dafür gefunden zu haben scheint. Sie vermuthen, es sei ein hennebergisches Volkslied, was ich, soweit sich die Vermuthung auf den Dialect stützt,

[1]) Ich gestatte mir die Bemerkung, daß ich bemüht gewesen bin, in die Quellen des verstorbenen Freiherrn von Ditfurth selbst Einsicht zu erhalten. Die Hinterbliebenen wußten aber keine Auskunft zu geben, wohin die Handschriften gerathen seien, aus welchen er geschöpft hat.

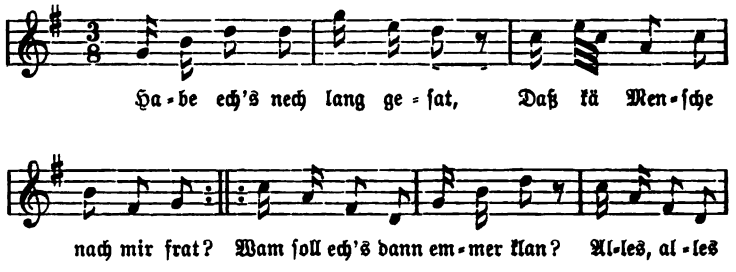
[2]) A. a. O. Nr. 66.

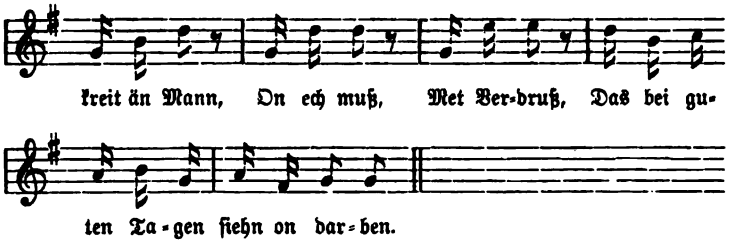
nicht beurtheilen kann. Wohl aber weiß ich, daß das Gedicht nichts iſt als eine aus dem ſchleſiſchen Dialect in irgend eine verwandte mitteldeutſche Mundart vorgenommene Uebertragung von Sperontes' Lied I, 66 („Hoah iechs nich lang geſoat"), das im dritten Abſchnitt vollſtändig mitgetheilt worden iſt. Verräth ſchon dieſer Umſtand, daß das Volk von dem Liede Beſitz ergriffen hatte, ſo geht ſolches auch aus der Geſtalt der zweiten und dritten Strophe hervor. Hier haben ſich die Geſätze verſchoben: der Schluß der zweiten Strophe muß eigentlich Schluß der dritten ſein, und ungefähr auch umgekehrt. Solche Verſchiebungen pflegen nicht ſtattzufinden, wenn das Lied ſich nach einer gedruckten oder geſchriebenen Vorlage wiederum durch Druck oder Schrift fortpflanzt. Aber jeder Kenner der Geſchichte des Volksliedes weiß, daß ſie ſehr häufig ſtattfinden, wenn das Gedicht auf den Flügeln der Melodie lebendig von Mund zu Mund flattert: über die entſtandenen Unebenheiten und Riſſe im Gedankengang hebt ihr Schwung den Sänger und den Hörer unmerklich hinweg. Daß aber unſer Lied ſchon manchen Gau durchſchwebt haben muß, ehe es bei Nicolai wieder eingefangen wurde, beweiſt am klarſten ein Vergleich der Melodien. Sperontes hat ſein Gedicht einer Polonaiſe angepaßt. Um mit den Silben zu reichen, muß der letzte Ton, eine halbe Note, in zwei Viertel zerlegt werden, und bei dem ganzen Stück verliert ſich nicht völlig das Gefühl, als trüge jemand einen Rock, der nicht für ihn gemacht iſt. Ich lege der Melodie den Text der erſten Strophe unter und ſetze ſie ſo her:



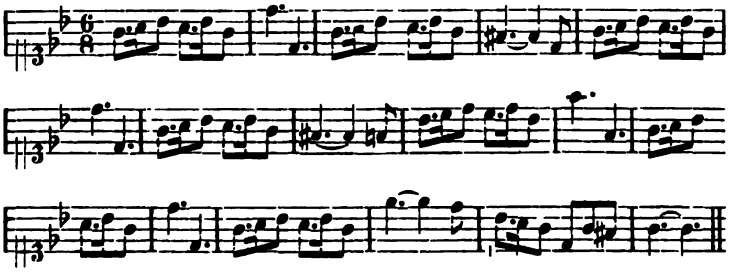


In Nicolai's Faſſung bemerkt man an dem Liede nichts Widerborſtiges mehr, Gedicht und Muſik haben ſich gut mit einander eingelebt. Die Muſik hat im allgemeinen einen walzerartigen Charakter angenommen, in den letzten vier Takten ſteckt auch etwas franzöſiſcher Menuettſtil, der Polonaiſen-Rhythmus aber iſt faſt ganz verſchwunden. Uebereinſtimmung der Tonfolge findet nur in den erſten zwei Takten ſtatt; von da ab nimmt die jüngere Faſſung einen ganz anderen Verlauf. So wie ſie jetzt daſteht, iſt ſie natürlich nicht auf einmal geworden: einer, dem die Polonaiſen-Melodie des Sperontes unerträglich unbequem erſchien, wird ſie mit kecker Hand gründlich verändert haben, andre mögen dann befliſſen geweſen ſein, die Einzelheiten noch weiter zu biegen und zu glätten, andre mehr unbewußt nach Manier des Volksgeſanges geändert haben. Die einzelnen Phaſen des Vorganges darzuſtellen, vermag ich indeſſen nicht und muß mich begnügen, das Endergebniß mitzutheilen.



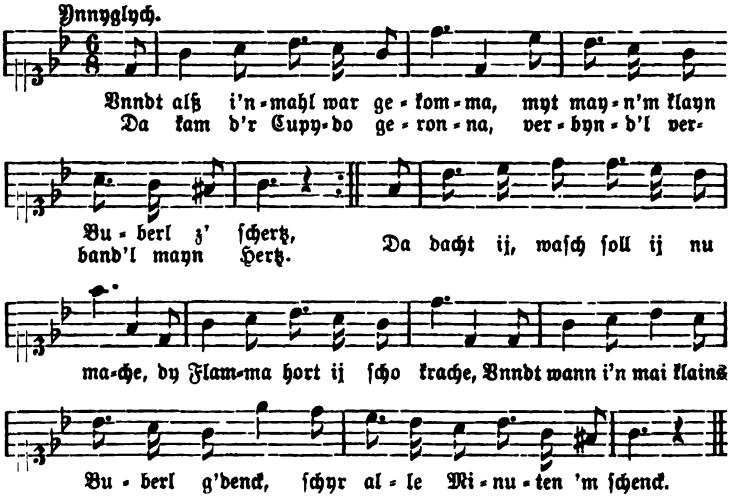


Im erſten Theile der Singenden Muſe erfreut uns unter Nr. 67 folgende ſchöne Melodie:



Der italieniſche Typus der Melodie iſt unverkennbar. Ich würde ſie als Siciliano bezeichnen, wäre nicht ausdrücklich ein Vivace beigeſchrieben und dadurch mehr der Charakter der Giga angedeutet. Aehnliche Tongeſtalten kommen wohl in Vivaldi's Violinconcerten vor, und daß vorliegende Melodie urſprünglich als Inſtrumentalſtück gedacht geweſen iſt, läßt ſich auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der erſten Auflage vermuthen. Die erſte Strophe des von Sperontes untergelegten Gedichtes lautet: „Schöne Kinder lieben, Iſt uns von Natur Schon in das Hertz geſchrieben, Und die ſchöne Spur Erleichtert Müh und Wege; Zeigt die rechten Stege Zum erwünſchten Port Uns immer, immer fort.“ Ein Gegenſtück hierzu („Sagt mir nichts vom Lieben“), nach derſelben Melodie zu ſingen, enthält die vierte Auflage des erſten Theils als neue Zugabe unter Nr. 95.

Ich habe Friedrich Nicolai's „Volkslieder"-Sammlung erwähnt[1]). Im erſten, 1777 erſchienenen Theile derſelben ſteht als Nr. 13 „Eyn Schwebiſch Lyebes-Lyd":



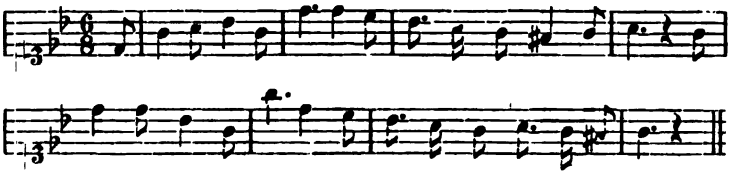
Daß dies die Melodie Nr. 67 aus dem erſten Theil der Singenden Muſe iſt, ſieht ein Jeder. Nur hat ſich, wie ſo häufig, am Schluß des Aufgeſanges eine andere Cadenz geltend gemacht. In Nicolai's Form erſcheint das Lied dann wieder bei Büſching und von der Hagen (1807) als Nr. 110, endlich (1840) in Kretzſchmers Deutſchen Volksliedern als Nr. 303. Ein wirkliches Volkslied iſt es natürlich nie geweſen und geworden. Nicolai ſelbſt bezeichnet die Melodie nur als eine „alte", nicht als eine Volksmelodie[2]); Büſching und von der Hagen ſind

---

[1]) „Eyn feyner kleyner Almanach Vol ſchönerr echterr liblicherr Volckslieder, luſtigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeſchichte" u. ſ. w. Zwei Jahrgänge, 1777 und 1778. „Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai." kl. 8.

[2]) Laut der nach Nicolai's eigenhändigem Verzeichniſſe angefertigten Notiz, welche v. d. Hagen an L. Erk übermittelte; ſ. Erk, Neue Sammlung deutſcher Volkslieder. 3. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1842. S. 14 f.

weniger vorsichtig[1]). Gar naiv aber ist es, diese Melodie für eine schwäbische auszugeben. Was es mit dem Gedichte auf sich hat, von dessen beiden Strophen oben nur die erste mitgetheilt worden ist, weiß ich nicht. So wie es dasteht, ist es nicht voll verständlich, scheint vielmehr eine bestimmte Situation zur Voraussetzung zu haben. Ich möchte glauben, es sei in einer Volkskomödie gesungen worden, und der Leser wird diese Vermuthung nicht ablehnen, wenn er erfahren wird, wie reichlich die Bestandtheile der Singenden Muse gerade in das süddeutsche Volksschauspiel eingegangen sind. Recht wohl möglich aber wäre es, daß sich aus dieser Melodie eine andere, noch heute viel gesungene herausgebildet hätte, welche man wohl als Volksmelodie bezeichnen kann. Nicolai selbst bietet sie uns dar (I, Nr. 11):



Die vier mittleren Takte wären übersprungen und die ersten vier Takte unwiederholt geblieben — Erscheinungen, die bei solchen Umwandlungsprocessen nicht seltener sind, als das Einschieben neuer Melodieglieder und das Wiederholen bereits vorhandener. Daß zum mindesten der Anfang eine bedeutende Aehnlichkeit zeigt trotz des ausgemerzten Oktavenschrittes, wird man wohl zugeben. Nicolai bezeichnet die Melodie als „alt", wie er bei dem „Schwebisch Lyebes-Lyd" ebenfalls thut. Eine bestimmte Periode der Musikgeschichte deutet er damit nicht an, und daß beide Melodien aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen, sieht man so wie so. Die kleinere dürfte sich immerhin schon vor 1750 aus der größeren entwickelt haben. Daß das Jägerlied, welches Nicolai ihren Tönen unterlegt, nicht ursprünglich

[1]) A. a. O. S. 417 (unter Nr. 110).

zu ihr gehört haben kann, ist schon von anderer Seite bemerkt worden[1]). Doch glaube ich, daß die Bewegung der Melodie ursprünglich eine lebhaftere war, als sie uns jetzt gewohnt geworden ist. Seit 1810 sang man zu ihr das wehmüthige Lied „Zu Coblenz auf der Brücken, Da lag ein tiefer Schnee“[2]). Und seit 1820 bis heute sogar das noch trüber gestimmte „Ich hab' die Nacht geträumet Wohl einen schweren Traum[3]). Naturgemäß verlangsamte sich damit das Tempo der Melodie, auch bildeten sich dem melancholischen Charakter entsprechend noch einige Aenderungen der Melodie selber heraus. —

Für die dramatische Musik ist die Singende Muse des Sperontes dadurch bedeutungsvoll geworden, daß nicht wenige Lieder derselben in dem deutschen Volks-Lustspiel des 18. Jahrhunderts Verwendung gefunden haben, wie ich dies oben schon andeutete. Inwieweit die Volksposse mit Gesang eine Vorstufe zu der deutschen, etwa seit 1750 erblühenden Oper gewesen ist, inwieweit sie auch neben dieser als ein lebenskräftiger Seitenschößling gedieh und gelegentlich dem Singspiel höherer Gattung stützend und fördernd sich genaht hat, das sind geschichtliche Verhältnisse, die ihrer Klarlegung noch harren. Hier genüge es, zu betonen, daß die Volkskomödie mit Gesang jene Beziehungen zur deutschen Oper überhaupt gehabt hat. Es ist mir allerdings nicht möglich, auch nur annähernd den Umfang der Verbreitung darzulegen, die auf diesem Wege die Lieder der Singenden Muse erfuhren. Ich glaube auch kaum, daß dies Ziel überhaupt noch erreicht werden kann, denn die Mehrzahl der Volksstücke ist verloren gegangen, oder, weil ex tempore gespielt, niemals vollständig aufgeschrieben worden. Wenn jedoch die Aufmerk-

---

[1]) Erk, Deutscher Liederhort. Berlin, Enslin. 1856. S. 377 ff.

[2]) Vier und zwanzig Alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn. Heidelberg 1810, bey Mohr und Zimmer. Nr. 2.

[3]) Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 1. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1841. Nr. 5.

ſamkeit einmal auf den Gegenſtand gerichtet worden iſt, ſo werden mit der Zeit wohl noch reichlichere Nachweiſe zu erbringen ſein. Ich muß mich hier auf eine Stätte beſchränken, auf die Wiener Volksbühne. Die Stätte iſt freilich hervorſpringend genug. Wenn jene Leipziger Lieder ſogar in Wien, das auch in jener Zeit ſeinen ganz eigenen Kunſtcharakter beſaß, dermaßen beliebt waren, daß ſie mit beſonderem Effect als Vaudevilles von der Bühne herab geſungen werden konnten, ſo darf man wohl ſchließen, daß ſie ſchon damals nur noch wenigen Gegenden Deutſchlands fremd geblieben waren. Und andrerſeits darf man ſchließen, daß, wenn erſt einmal die Komödianten ſich ihrer bemächtigt hatten, dieſe ſie auf ihren Wanderungen durch Deutſchland auch überall dorthin trugen, wo man die Singende Muſe bisher noch nicht gekannt hatte.

Der Wiener Komiker Joſeph Kurz (1717—1784), der unter dem Namen Bernardon eine beſondere Spielart des wieneriſchen Hanswurſt für ſich geſchaffen hatte, war ſehr ergiebig im Erfinden von luſtigen Volksſtücken, in denen er die Hauptperſon zu ſpielen pflegte. Von den in einem Theil dieſer Komödien und Burlesken geſungenen Liedern, Duetten, Terzetten, Chören und Recitativen legte er eine handſchriftliche Sammlung an, die ſich erhalten hat[1]). Unter den Geſängen ſtammen gegen zwanzig aus der Singenden Muſe. Sie ſind zum Theil mit jener Willkür verändert, die man ſich dem poetiſch-muſikaliſchen Gemeingut gegenüber zu geſtatten pflegt, theilweiſe aber ſtimmen ſie faſt genau mit dem Original überein. In der „Bourlesque,

---

[1]) Teutsche Arien Welche auf dem Kayſerlich-privilegirt Wiennerſchen Theatro in unterſchiedlich producirten Comödien, deren Titul hier jedesmahl beygeruckt, geſungen worden". Auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Eine ſplendid gefertigte Abſchrift in vier Quartbänden beſitzt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar. Ich kenne nur die letztere. Daß Kurz-Bernardon das Original ſelbſt angelegt habe, ſagt Erich Schmidt in der Zeitſchrift für Deutſches Alterthum und Deutſche Litteratur. Neue Folge. Bd. 13. Berlin, Weidmannſche Buchhandlung. 1881. S. 238.

genannt Der Sieben Gebrüdere Hanns-Wurſt" ſingt Colombine die erſten beiden Strophen des hübſchen, mit einer franzöſiſchen Melodie verſehenen Liedes „Spielt, ihr Winde, Spielt gelinde" (Sing. Muſe I, 41) ohne jede weſentliche Abweichung von der Urform; das gleiche thut die Jungfer Roſerl in der Komödie „Hanns Wurſt der lächerliche Inſtructor und Bernardon, das närriſche Studentel" mit der erſten und dritten Strophe des Liedes „Ach! wenn kommt der frohe Tag" (S. M. I, 46); das gleiche endlich Colombine in der Burleske „Die Politiſche Kammer-Jungfrau" mit dem Liede „Liebe mich redlich und bleibe verſchwiegen" (S. M. I, 12). Juliette in „Hanns Wurſt der lächerliche Inſtructor und Bernardon das närriſche Studentel" ſingt Sperontes' „Edle Freyheit, mein Vergnügen" (I, 22), doch ſo, daß ſie ſogleich mit der zweiten Strophe „Zieht nur, zieht am Liebes-Joche" anfängt; dann wird das Original ziemlich gewiſſenhaft reſpectirt bis auf den Schluß der letzten Strophe, der ſchon deshalb eine Umänderung erleiden mußte, weil in der Komödie das Lied einer Sie in den Mund gelegt wurde. Die Umänderungen, welche die Leipziger Lieder in den Wiener Komödien zeigen, ſind übrigens durchaus nicht als Verſchlechterungen zu bezeichnen. Ein geſunder, volksfriſcher Geiſt hat ſie in die Mache genommen, das Steife und Froſtige belebt, das Lebendige blühender und farbiger gemacht. Daß von Kurz ſelbſt alle die Aenderungen herſtammen ſollten, iſt nicht anzunehmen; wahrſcheinlich hatten viele von ihnen ſich ſchon vorher im Munde des Volkes gebildet. Zu den gelungenſten Erfindungen des Sperontes gehört das Lied „Ihr ſanfften Winde" (I, 15). Er läßt es den Liebenden ſingen; in der „Politiſchen Kammer-Jungfrau" dient es der Colombine zum Ausdruck ihrer Empfindungen. Außer den hierdurch nöthig gewordenen Aenderungen hat es aber deren noch andere erfahren, in denen man die umbildende Kraft der Volksphantaſie ſpüren wird. Die links ſtehende Faſſung iſt die des Originals.

1. Ihr ſanfften Winde,
Weht meinem Kinde
Die Seufftzer meiner Bruſt
Zum Denckmahl jener Luſt
Gemächlich zu!
Entdeckt der Schönen
Mein kläglich Sehnen,
Und alles, was ich hier
Aus Lieb und Treu zu ihr
Tagtäglich thu.

2. Bringt ihrem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Doch nicht zu ihrer Qvaal;
Nein: daß ſie nur manchmahl
An mich gedenckt!
Ich will mit Freuden
Alleine leiden;
Nur daß auch ſie dafür
Das Hertze nicht von mir
Auf andre lenckt.

3. Wann denn die Stunden
Einmahl verſchwunden
Die unſern Bund verweilt;
So kommt nicht, ſondern eilt
Auf mich zurück;
Denn mein Verlangen
Sie zu umfangen,
Zehlt ſo ſchon Tag für Tag,
So jeden Stunden-Schlag
Als Augenblick.

1. Ihr ſanfften Winde
Tragt meinem Kinde
Die Seufftzer dieſer Bruſt
Zu mein und ſeiner Luſt
Gemächlich hin;
Sagt, daß mein Leben
Nur ihm ergeben,
Sagt, daß ſo nah als weit
Ich ihm zu jeder Zeit
Gantz eigen bin.

2. Bringt ſeinem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Ein Theil von meiner Qual,
Damit er auch manchmal
An mich gedenkt;
Ich will mit Freuden
Sein Wegſeyn leyden,
Nur daß auch er dafür
Sein Hertze nicht von mir
Auf andre lenkt.

3. Wenn dann die Stunden
Dereinſt verſchwunden
Da ich ihn meiden ſoll,
So bringt ihn freudenvoll
Zu mir zurück.
Denn mein Verlangen,
Den zu empfangen,
Den ich Mann heißen mag,
Zehlt jeden Stundenſchlag
Und Augenblick.

Wenn ich ſagte, daß manche Aenderungen erfolgt geweſen ſein dürften, ehe Kurz die Lieder für ſeine Zwecke verwendete, ſo liefert die erſte Strophe obenſtehenden Liedes hierfür ſchon einen Beleg. Die Variante der vierten Zeile: „Zu mein und ſeiner Luſt“ iſt wahrſcheinlich bereits in Sachſen entſtanden. Mariane von Ziegler aus Leipzig hatte in der letzten Sammlung ihrer Gedichte ein Lied veröffentlicht: „Zu dein und meiner Luſt“, das ſeiner Zierlichkeit wegen berechtigten Beifall fand[1]).

[1]) Vermiſchete Schriften in gebundener und ungebundener Rede. Göttingen, 1739. S. 173.

Die Beliebtheit äußerte ſich ſogar in einer Umdichtung, welche im vorigen Jahrhundert vermittelſt Fliegender Blätter in Sachſen verbreitet wurde[1]). Daß der Ziegler Lied in jener vierten Zeile der erſten Strophe anklingt, ſcheint mir unzweifelhaft; daß die Beeinfluſſung des Gedichts des Sperontes durch das ihrige nicht erſt in der Fremde, ſondern noch in der gemeinſamen Heimath ſtattfand, höchſt wahrſcheinlich.

In derſelben „Politiſchen Kammer-Jungfrau" iſt Nr. 56 des erſten Theils der Singenden Muſe verwendet und gleichfalls der Colombine in den Mund gelegt. Auch hier jene auffriſchenden Abweichungen, die bei dem vorigen Liede zu bemerken waren. Ich begnüge mich, die erſte Strophe in doppelter Faſſung mitzutheilen. Sperontes dichtet:

Lieben und zweifeln vergröſſert die Schmertzen:
Lieben und hoffen vermehret die Luſt.
Dieſes erwecket beſtändige Hertzen:
Jenes verändert die treueſte Bruſt.
Glückliches Fügen!
Süſſes Vergnügen!
Wo ſo beliebt geſchwind
Flammen mit Flammen vereiniget ſind.

Colombine ſingt:

Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen,
Ungleichheit aber verbittert die Luſt
Jenes erwecket beſtändige Hertzen,
Dieſes verändert die treueſte Bruſt.
Süſſes Vergnügen,
Glückliches Fügen,
Wenn ſich ein ſchönes Kind
An was Charmantes und Liebes verbindt.

Die Empfindung, die das ganze Gedicht durchdringt, iſt das Glück und die Luſt, nicht die Zweifel und Schmerzen der Liebe.

[1]) „Zu dein und meiner Ruh Schwör ich dir heilig zu, Von unſrer treuen Liebe Weiß die geheimen Triebe Kein Menſch als ich und du." 11 Strophen. Meuſebachſche Sammlung. Y d. 7901. Um 1786 in Sachſen gedruckt.

Nur einer ſolchen Empfindung iſt auch die Melodie angemeſſen. Es iſt daher ein Zeichen natürlichen künſtleriſchen Gefühls, wenn in der Wiener Faſſung die Grundempfindung ſofort in der erſten Zeile klar und beherrſchend hervortritt. Ebenſo iſt es echt muſikaliſch empfunden, wenn die Zeilen „Glückliches Fügen" und „Süßes Vergnügen" einfach umgeſtellt worden ſind, ſo daß nun mit letzterer der betreffende Melodieabſchnitt beginnt.

Bei manchen Liedern ſind die Umbildungen durchgreifenderer Art. So ſingt Colombine in der Komödie „Der zur Braut gewordene Kammerdiener" ein zweiſtrophiges Lied, deſſen erſte Strophe („Meine Freyheit iſt dahin, Weil ich ſchon längſt gebunden bin") ſich in dem erſten Theile der Singenden Muſe als erſte Strophe von Nr. 23 findet, allerdings viel weniger friſch und anſchaulich im Ausdruck („Liebſte Freyheit fahre hin! Weil ich ſo ſchön gefangen bin"). Die zweite Strophe iſt aber ganz neu hinzugedichtet, und ſo trotz der Anlehnung an Sperontes etwas Selbſtändiges entſtanden, das ſich auch beſſer noch mit der Melodie vermählt. Dieſe Melodie iſt ganz ungewöhnlich hübſch; wenn ſie, wie wir nunmehr doch annehmen dürfen, in Wien und Oeſterreich überhaupt populär wurde, ſo iſt es vielleicht kein Zufall, daß eines der früheſten Lieder Mozarts mit dem Anfange derſelben ziemlich genau übereinſtimmt[1]). In der „Braut von ohngefähr" wird die erſte Strophe des Liedes „Alte Liebe roſtet nicht" (I, 3) ziemlich originalgetreu geſungen, als zweite aber die fünfte des Originals benutzt, und die dritte ſetzt ganz frei ein. Was Colombine in der Komödie „Der durch den Korb gefallene Wanckelmuth" als ſechſte Nummer zu hören gibt, iſt die erſte Strophe von Nr. 24 des erſten Theils der Singenden Muſe („Angenehmer Bund! Wo man Mund auf Mund" ꝛc.), in mäßiger Veränderung, was den Wortlaut betrifft. Irgendwer muß aber bemerkt haben, daß man die Strophe in zwei

[1]) „Was ich in Gedanken küſſe" von J. Chr. Günther. In der Geſammtausgabe von Mozarts Werken (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Serie 7, Nr. 6.

gleiche Hälften zerſchlagen und demnach mit der erſten Hälfte der Melodie ausreichen könne. So ſind aus einer Strophe zwei gemacht worden. Bunter noch iſt es in Nr. 5 derſelben Komödie hergegangen. Hanswurſt ſingt „Allen Mädeln zu gefallen, Geht mein Treu unmöglich an“; d. i. Nr. 36 aus dem erſten Theil der Singenden Muſe („Allen Schönen zu gefallen Das geht beynah unmöglich an“). Die Derbheit, welche dem Hanswurſt zukommt, macht ſich ſchon in der zweiten Strophe mit Behagen geltend. Leipzigiſch wohlanſtändig heißt es bei Sperontes:

Viele finden ihr Vergnügen
Blos an dem euſerlichen Schein;
Wenn von innen
Gleich die Sinnen
Mit eitler Dunſt geblendet ſeyn.

Hanswurſt dagegen:

Manche frißt an' ſchönen Gſichtel
Einen Narrn in Folio;
Hat die Stirne
Gleich ein Gehirne
Von Gehäck und Haber-Stroh.

Die dritte Strophe, in der etwas über Kunſt und Wiſſenſchaft geſagt wird, hat ſich Hanswurſt gänzlich geſchenkt, die vierte und fünfte in eins zuſammengezogen, ſo daß von der vierten die erſte, von der fünften die zweite Hälfte benutzt wird. Die letzte Strophe iſt dann wieder ſo ziemlich beibehalten, nur durch einige derbe Trümpfe dem großen Haufen wohlgefälliger gemacht worden.

Ganz ähnlicher Weiſe wird in der mehrfach genannten Komödie „Hanns Wurſt der lächerliche Inſtructor und Bernardon das närriſche Studentel“ durch Bernardon das Lied „Nimm die Muſche Von der Guſche“ (I, 52) für den wieneriſchen Volksgeſchmack zugerichtet. Auch hier muß man ſagen, daß es der Wiener trotz aller Derbheit mit ſeiner gemüthvollen Naivetät über den Leipziger davon trägt. Amina in „Hanns-Wurſt ein

ſubſtituirter Bräutigam“ beginnt als Nr. 2 das Lied „Mein Kind, ich liebe dich“ (I, 71), kommt aber nur bis zur vierten Zeile. Sei es, daß es dem Dichter zu langweilig wurde, die Entlehnung fortzuſetzen, oder mag es wegen der Melodie geweſen ſein: es folgen plötzlich vier gedankenleere Zeilen voll Liebesbetheuerungen, und die Strophe, deren Bau hierdurch ganz verändert wird, iſt aus. Die beiden folgenden Strophen haben vollends mit dem Original nichts mehr zu thun. In demſelben Stücke ſingt Amina als Nr. 5 ein Lied, das nur mit freier Benutzung von I, 4 der Singenden Muſe neu gedichtet worden iſt; die Melodie mag, ohne Repetition des erſten Theiles, beibehalten, kann aber auch wie bei dem vorigen Beiſpiele durch eine neue erſetzt worden ſein.

Beſonders beliebte Melodien haben zuweilen Veranlaſſung gegeben, neue an das Original vernehmlich anklingende Gedichte zu ihnen zu erfinden. Zu den beliebten Melodien gehörte offenbar „Ihr ſanfften Winde“. In der „Haupt-Action betitult: Der goldene Zanck-Apfel oder Der vergötterte Hanns-Wurſt“ wird zu dieſer Melodie zwiſchen Venus und Hanswurſt ein Zwiegeſang ausgeführt: erſt Venus eine Strophe allein („Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten“), dann Hanswurſt desgleichen („Au weh, wie reißet, au weh, wie beißet“), dann beide mit gewiß ſehr erheiternder Wirkung zuſammen. Ein anderes Lied nach derſelben Melodie enthält die Komödie „Hanns-Wurſt Der ſeltſame Theater-Meiſter in der Barbarey“ („Ihr ſtillen Winde Zeigt meinem Kinde Die Schmertzen im Hertzen, Die Seufzer der Bruſt“); ein paar kleine Abwandlungen muß ſich hier die Melodie gefallen laſſen. Aber auch das berufene „Ihr Schönen höret an“ muß in Süddeutſchland ein gern geſehener Bekannter geweſen ſein. Nach dieſer Melodie ſcheint Hanswurſt in der Komödie „Der Spieler“ ſein Lied „Ihr Grillen weichet hin“ geſungen zu haben, allerdings war dazu nöthig, die letzten acht Takte der Melodie wegzulaſſen, was aber ihr Bau auch ganz wohl verträgt. Möglicherweiſe hat bei Abfaſſung des

Gedichts das wüſte Studentenlied I, 60 der Singenden Muſe vorgeſchwebt. Des Sperontes Lied „Es kürmelt, was da lebt“ (I, 74), das früher ſchon wegen der ſchleſiſchen Dialectform erwähnt wurde, muß ebenfalls nach der Melodie „Ihr Schönen höret an“ geſungen werden. In der Komödie „Der weibliche Jäger“ kommt es vor. Doch iſt auch hier die Structur der Strophe gegen den Schluß hin verändert und damit zugleich eine Abänderung der Melodie bedingt. Den Ausdruck „kürmelt“ hat ſich der Wiener, dem ungefähren Sinn folgend, einfach in „liebet“ umgeſetzt. Daß das Lied „Liebe mich redlich und bleibe verſchwiegen“ (I, 12) in dieſen Wiener Komödien vorkomme, habe ich ſchon geſagt. Nach ſeiner eingänglichen Melodie wird Colombine in dem Stück „Der zur Braut gewordene Kammer-Diener“ auch ihr Lied „Falſcher! ſo willſt du das Hertze verlaſſen“ geſungen haben.

Ich habe noch nicht alle Geſänge der Kurz-Bernardonſchen Volkskomödien berührt, die mit der Singenden Muſe in Zuſammenhang ſtehen. Das Geſagte genügt aber, um die Beliebtheit nachzuweiſen, die ſich gewiſſe Lieder der Singenden Muſe in den weiteſten Kreiſen der damaligen Wiener Bevölkerung erworben haben müſſen. Zugleich wird klar geworden ſein, daß es ſich mit dem geſanglichen Theil der deutſchen Volkspoſſe nicht anders verhalten hat, als bei der älteren Opéra comique der Franzoſen und der Balladen-Oper der Engländer: er beſtand aus Volks- oder Favoritgeſängen, deren Hauptwirkung eben in ihrer allgemeinen Bekanntheit lag. Indem bald zu einer bekannten Melodie ein neuer Text vorgetragen, gelegentlich aber auch wohl ein bekannter Text mit einer neuen Melodie ausgeſtattet wurde, waren Möglichkeiten der Abwechslung genug gegeben, ohne doch den Kreis des Allgeläufigen zu verlaſſen. Ausgeſchloſſen war dabei nicht, daß für ein Stück auch einzelne neue Compoſitionen erfunden, oder wohl gar einmal eine ganz neue Muſik eigens gemacht wurde. War es doch derſelbe Joſeph Kurz, der Joſeph Haydn veranlaßte, zu ſeiner „Opéra comique“: „Der neue krumme Teufel“

eine vollständige Musik zu setzen. Aber wenn es als etwas Merkwürdiges hervorgehoben worden ist, daß außer bei diesem bei keinem andern der Kurzschen Stücke, soweit sie sich erhalten haben, der Componist namhaft gemacht sei, so hatte das seinen sehr einfachen Grund: er war eben nicht zu nennen, denn die Musik war von überallher zusammengelesen. Daß bei den deutschen Volksstücken so verfahren worden sei, ließ sich vermuthen, ist aber durch die hier mitgetheilten Thatsachen meines Wissens zum ersten Male wirklich nachgewiesen. Uebrigens stecken in den Kurzschen Komödien jedenfalls manche noch viel ältere Vaudevilles, als es die Lieder des Sperontes von 1736 sind. Eines wenigstens kann ich nachweisen. In der Komödie „Colombina der Zwilling" singt Olivette: „Freyen ist kein Pferdekauf! Wer sich erst nicht will bedencken, Wird sich dann vergeblich kräncken Durch den gantzen Lebens-Lauf, Freyen ist kein Pferdekauf." (Folgt noch eine zweite Strophe.) Dieses geschmackvolle Machwerk war schon 1720 bekannt und findet sich mit drei Strophen und Melodie in einem handschriftlichen Sammelbande von Arien, den ein gewisser Johann Lorenz Hoffmann in diesem Jahre sich anlegte[1]).

VIII.

Zum Schluß soll der Versuch gemacht werden, eine bibliographische Frage zu lösen, die ich im ersten und dritten Capitel zwar gestreift, aber bisher nicht präcisirt habe.

Zur Ostermesse 1746 erschien „Neüe Sammlung | verschiedener und auserlesener | ODEN, | von denen besten Dichtern

[1]) In meinem Besitz befindlich. Achtstrophig nach einem Fliegenden Blatte ohne Ort und Jahr, und ohne Melodie, auch bei Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beckſche Buchhandlung 1872. Nr. 64. — Was Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch, Bd. 3, 1882, S. 321 ff. in Betreff der Arien des Kurz-Bernardon vermuthet hat, wird durch Obiges bestätigt; auch die Schlüsse, welche er auf Goethe'sche Gedichte zieht, erhalten hierdurch einen festen Anknüpfungspunkt.

itziger Zeit | verfertiget | ũnd | zũ | beliebter Clavier Uebũng ũnd Gemüths | Ergötzũng mit eigenen Melodien ver- | ſehen ũnd heraũsgegeben | in | Leipzig | 1746. [Bildchen in Kupferſtich, von Bernigeroth verfertigt] I. Theil. | Krügner Jun: sculpsit." In Querquart. Der zweite Theil wurde ſchon zur Michaelismeſſe desſelben Jahres ausgegeben, der dritte Michaelis 1747, der vierte Michaelis 1748, endlich der fünfte und letzte Michaelis 1749.

Der Herausgeber hat ſich nicht genannt. In den Vorberichten zum zweiten, dritten und vierten Theil[1]) unterzeichnet er ſich „Der Sammler". Dem erſten Theile ſchickt er folgende Widmung voraus:

Der ſchönſten Schäferinnen Zierde
An jenem Dorf der Ehrlichkeit,
Dir, Phyllis, hat aus Dankbegierde,
Zum Denkmahl, dieſes Buch geweyht
L.

Meiner Anſicht nach iſt der Herausgeber kein andrer als unſer Sperontes. „L." könnte Lobendaviensis bedeuten (Joh. Sigmund Scholze ſtammte aus Lobendau) und das Widmungsgedicht ſich auf eine Gönnerin und Wohlthäterin des bedürftigen Mannes beziehen. Wichtiger jedoch ſind folgende Umſtände. Der Titel ſtimmt zum Theil genau mit dem der Singenden Muſe überein, und zwar gerade in der charakteriſtiſchen Stelle „zu beliebter Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung". Der Anfang des Titels dagegen iſt offenbar dem der Gräfe'ſchen Oden nachgebildet, alſo derjenigen Sammlung, die neben der Singenden Muſe damals das größte Aufſehen machte und auch von Sperontes ſelbſt in ihrem Werthe gewürdigt wurde, indem er mehrere Stücke aus ihr entnahm. Der Kupferſtecher Krügner, welcher Titel

[1]) Der fünfte Theil iſt mir bis jetzt unbekannt geblieben. Daß er aber wirklich exiſtirt hat, geht aus dem Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1749 hervor, ſowie aus Breitkopfs zu Oſtern 1763 ausgegebenem Verzeichniß S. 68. Auch Marpurg, Kritiſche Briefe I, 161 führt fünf Theile an.

und Musikstücke der „Neuen Sammlung" mit anerkennenswerther Sauberkeit hergestellt hat, besorgte auch den Notenstich des vierten Theils der Singenden Muse (1745) und der vierten Auflage des ersten Theils (1747)[1]). Die Anordnung von Musik und Dichtung ist in der „Neuen Sammlung" dieselbe wie die in der Singenden Muse: oben das Musikstück für sich, darunter die Dichtung ebenfalls für sich. Bei Gräfe ist jedesmal der Text der ersten Strophe der Musik untergedruckt und dies war auch sonst das übliche. Die „Neue Sammlung" aber sollte zunächst „zu beliebter Clavier-Uebung" dienen.

Der Herausgeber bezeichnet sich als Sammler. Forscht man den Dichtungen nach — jeder Theil enthält deren 18 nebst ebensoviel Musikstücken[2]) —, so stammen sie in den drei ersten Theilen fast alle aus den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" und den „Bremer Beiträgen". Nun läßt sich nachweisen, daß Sperontes wenigstens die erstere dieser beiden Zeitschriften eifrig gelesen und in sich verarbeitet hat. Sein Lied „Mein Wunsch ist niemahls nicht auf Erden" (IV, 46) stimmt zum Theil in den Gedanken, ja in einzelnen Wendungen und Ausdrücken aufs Auffälligste überein mit dem, G. E. unterzeichneten Gedicht: „Der kleine Wunsch" (Belustigungen, Band VIII. S. 195 ff. 1745 im Märzmonat). Pitschel in seinen „Coffeegedanken" (Bel. I, S. 243, gedichtet 1739) sagt: „Die schwarze Stunde schlägt, drum, Köchinn, säume nicht." Sperontes hat sich den Ausdruck gemerkt und singt (II, 47): „Liebste Schwestern, kommt herbey! Itzo schlägt die schwarze Stunde." Von einem Liede „Die Liebe" (Bel. V, S. 315; 1743) hat Sperontes

[1]) S. daselbst die Notiz unter Nr. 17.

[2]) Bezüglich des fünften Theils muß ich mich hier auf Marpurgs Angabe verlassen. Derselbe Mann behauptet, der vierte Theil enthalte nur 16 Stücke, weil er nicht die Compositionen und Gedichte selbst gezählt, sondern nur das Register angesehen hat, in welchem die letzte Nummer aus 18 in 16 verdruckt ist (Reihenfolge der vier letzten Nummern: 15, 16, 17, 16). Ein Beispiel, mit welcher Flüchtigkeit Marpurg seine Recensionen der Odensammlungen hinwarf.

wenigſtens den Anfang genau nachgebildet, zeigt ſich aber auch durch das Ganze merklich beeinflußt (I⁴, 74). Und zu der Geſchmackloſigkeit, den Schnupftaback zu beſingen (II, 24), ſcheint den Sperontes auch nur ein Mitarbeiter der „Beluſtigungen“ (I, S. 450. 1741) verleitet zu haben. Alle hier angeführten Lieder der „Beluſtigungen“ ſind auch in die „Neue Sammlung“ aufgenommen worden[1]).

Entſcheidend ſcheint mir folgendes zu ſein. Der vierte Theil der Singenden Muſe erſchien 1745, der erſte Theil der „Neuen Sammlung“, die nicht nur in ihrem Titel, ſondern auch im Inhalt die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der Singenden Muſe und der Gräfe'ſchen Oden vereinigen ſollte, Oſtern 1746. Er ſcheint viele Käufer gefunden zu haben; dadurch wird der Herausgeber angeſpornt worden ſein, weitere Theile raſch folgen zu laſſen. Nicht nur, daß zu Michaelis 1746 ſchon der zweite Theil herauskam, es waren zu derſelben Zeit ſogar vom dritten Theil wenigſtens die erſten zwölf Muſikſtücke geſtochen. Dies ergibt ſich aus dem Umſtande, daß durch ein Verſehen oberhalb der zwölf erſten Dichtungen des zweiten Theils die Muſikſtücke des dritten Theils gedruckt worden ſind. Als man dann das Verſehen bemerkte, wurden die richtigen Muſikſtücke, auf beſondere Blättchen abgezogen, nachträglich übergeklebt. Man war alſo ſchon Michaelis 1746 gerüſtet, den dritten Theil ſpäteſtens Oſtern 1747 erſcheinen zu laſſen. Aber er erſchien erſt ein halbes Jahr ſpäter; „eine unumgänglich nothwendige Verrichtung,“ ſo meldet der Herausgeber, „war es, die mich hinderte . . . den dritten Theil . . . an vergangener Oſtermeſſe zu liefern.“ Das Hinderniß kann nicht darin beſtanden haben, daß der dritte Theil nicht rechtzeitig fertig geweſen wäre; er iſt unzweifelhaft ſchon viel früher vollſtändig fertig geweſen, und man könnte ſeinen unvollendeten Zuſtand auch keine „Verrichtung“ nennen. Es muß ein anderes Unternehmen des Herausgebers geweſen

[1]) I, 3; II, 7; II, 9; III, 9.

sein, das sich der Publication des Theils entgegen stellte. Nun wolle man sich erinnern, daß zu Ostern 1747 der erste Theil der Singenden Muse in gänzlich umgearbeiteter und vermehrter vierter Auflage erschien. Das Buch war vergriffen, wurde noch immer viel begehrt, es schien also eine vortheilhafte Speculation, es möglichst bald von neuem ausgehen zu lassen. Dann aber durfte ihm nicht durch eine andere gleichzeitige Publication ähnlicher Gattung der Weg versperrt werden. Um jedoch auch zu verhüten, daß die vierte Auflage der Singenden Muse dem Unternehmen der „Neuen Sammlung" Abbruch thue, ließ Sperontes auf die letzte Seite jenes, im ersten Capitel schon mitgetheilte „Avertissement" setzen: „Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen keine fernere mehr zu erwarten seyn wird." Ich glaube der allgemeinen Zustimmung gewiß zu sein, wenn ich behaupte, daß es keinem vernünftigen Autor einfallen wird, das Publicum in dieser Form über seine zukünftigen negativen Absichten zu belehren, wenn er dabei nicht einen ganz festen positiven Zweck verfolgt. Hier aber war der Zweck, den Liebhabern der Liedmusik zu sagen, daß sie ihr Geld nicht etwa für einen fünften oder sechsten Theil der Singenden Muse aufsparen möchten. Diese Muse habe ausgesungen. Wer daher nach Neuem verlange, möge von nun an unbesorgt sein Interesse der schon begonnenen anderen Unternehmung zuwenden, der „Neuen Sammlung", von der denn auch ein Halbjahr später schon wieder ein neuer Theil erschien.

Ist man über diese Sache im Reinen, dann wird man auch beobachten dürfen, in wie manchen Zügen die Musik der „Neuen Sammlung" übereinstimmt mit den Musikstücken des vierten Theils der Singenden Muse und den neu hinzugefügten der vierten Auflage des ersten Theils. Diese Musikstücke haben eine von derjenigen der älteren Theile wesentlich verschiedene, unter sich aber ähnliche Haltung. Es soll damit nicht behauptet

werden, sie seien von einer und derselben Person componirt, nur die Redaction scheint in einer Hand gelegen zu haben, und diese Hand eine weit kunstgeübtere gewesen zu sein, als diejenigen waren, die in den älteren Theilen ihr Wesen und Unwesen trieben. Und ebenso fallen in den Musikstücken der „Neuen Sammlung" die reicheren, manchmal rasch figurirenden Bässe auf, die Vorliebe für Baß-Imitationen, das gänzliche Fehlen des Generalbasses, der häufig vorkommende mehr als zweistimmige Satz, die auffällige Bevorzugung des Dreiachtel-Taktes. Die Frage drängt sich auf, ob und in wie weit sich Sperontes selber an der Redaction der von ihm gesammelten Musikstücke betheiligt hat. Denkbar wäre wohl, daß er aus einem ungeschickten Dilettanten sich allmählich doch so weit empor gearbeitet hätte, um kleine Musikstücke fehlerlos und mit Geschmack zu setzen, gelegentlich wohl gar selbst zu erfinden. Eben so möglich freilich ist es auch, daß er später nur bessere Berather und Helfer gefunden, und selber an den musikalischen Theil seiner Unternehmungen niemals die Hand gelegt hat.

Woher die Musik der „Neuen Sammlung" stammt, wird auf dem Titel nicht gesagt. Der Ausdruck „mit eigenen Melodien versehen" braucht nicht zu bedeuten, es seien die Melodien alle zu den Gedichten eigens neu componirt worden. Er kann auch nur sagen sollen, es befinde sich in dieser Sammlung neben jedem Gedichte eine zu demselben gehörige Melodie. So viel ist sicher: ein sehr großer Theil besteht aus ursprünglichen Clavierstücken, und alle ohne Ausnahme können in der vorliegenden Form als selbständige Clavierstücke gespielt werden. In dieser Beziehung ist also das in der Singenden Muse herrschende Princip auch hier gewahrt worden. Die Gräfe'sche Sammlung hat nur insofern zum Vorbilde gedient, als nicht mehr sämmtliche Gedichte von einer und derselben Person verfaßt sind, sondern der Sammler von den angesehensten Dichtern der Zeit das vermeintlich Beste zusammengetragen hat. Daß mit manchen Melodien der Text nur äußerlich und nicht ohne Gewaltsamkeit

verkoppelt ſei, daß die Stücke verſchiedenartig an Werth ſeien und nicht einerlei Verfaſſer zu haben ſcheinen, will auch Marpurg bemerkt haben, der übrigens dieſe Sammlung etwas wohlwollender beurtheilt als die Singende Muſe[1]). Meine Abſicht iſt es indeſſen nicht, in eine Unterſuchung des Inhalts der Sammlung hier noch einzutreten. Sie verdient eine ſolche wohl, denn ſie gehört zu den bedeutendſten der vierziger Jahre. An dieſer Stelle aber ſollte ſie nur inſofern berückſichtigt werden, als ſie mit der Singenden Muſe im Zuſammenhang zu ſtehen ſcheint und ſomit das Bild der poetiſch-muſikaliſchen Thätigkeit des Sperontes zu vervollſtändigen geeignet iſt.

---

[1]) Kritiſche Briefe I, S. 161.

Der deutſche Männergeſang.

Der deutſche Männergeſang hat in unſerm Jahrhundert eine ſo ſtark hervortretende Rolle geſpielt, daß es eine eben ſo naheliegende wie lohnende Aufgabe iſt, ſeine Geſchichte zu ſchreiben. Ich nenne die Aufgabe lohnend und fürchte dabei nicht den Widerſpruch derjenigen, welche den Männergeſang als Kunſtgattung überhaupt gering achten. Was in ſich die Kraft getragen hat, dergeſtalt in die Höhe und Breite zu wachſen, das muß in der inneren Natur des deutſchen Volkes tief gewurzelt ſein und ein Stück ſeines Weſens offenbaren. Den Bedingungen einer ſolchen charakteriſtiſchen Erſcheinung nachzugehen, iſt aber dann beſonders anziehend und erfolgverheißend, wenn ſich zwar ein gewiſſer Abſchluß der Entwicklung erkennbar macht, ihre Wirkſamkeit aber noch ſo weit fortbeſteht, daß man ſich des lebendigen Zuſammenhanges mit ihr bewußt iſt. Für niemanden möchte dieſes in höherem Grade gelten, als für Otto Elben in Stuttgart, der uns vor einigen Jahren mit einer ausführlichen Arbeit über dieſen Gegenſtand beſchenkt hat[1]). Er hat überall in Deutſchland und über deſſen Grenzen hinaus das deutſche Sängerleben kennen gelernt, er hat vierzig Jahre hindurch dem

[1]) Der volksthümliche deutſche Männergeſang. Geſchichte und Stellung im Leben der Nation; der deutſche Sängerbund und ſeine Glieder. Zweite Auflage. Tübingen, 1887. Verlag der H. Lauppſchen Buchhandlung.

Stuttgarter Liederkranze angehört und hat eben so lange bei dem Ausbau des Vereinswesens der deutschen Sänger an leitender Stelle mitgewirkt. Viele bedeutende Einrichtungen desselben sind auf ihn als Urheber zurückzuführen, mit gewissen Phasen seiner Entwicklung ist er so eng verwachsen, daß ihm bei ihrer Schilderung zu Muthe gewesen sein mag, als ob er seine Memoiren niederschriebe. Die beiden einschneidendsten Ereignisse der jüngeren Zeit: die Gründung des deutschen Sängerbundes (1862) und den großen Krieg nebst der aus ihm entspringenden vollen Einigung Deutschlands hat er miterlebt und ist Zeuge der Wirkungen gewesen, die sich hieraus für das Männergesangswesen ergaben. Dagegen steht er der ersten, grundlegenden und innerlich gehaltvollsten Periode des Männergesangs, seiner klassischen Zeit so zu sagen, persönlich fern. In Hinsicht auf diese war er jedenfalls in der Lage, zwei zur Lösung der Aufgabe nothwendige Dinge: innige Theilnahme an der Sache und Objektivität in sich zu vereinigen. Sein Buch täuscht die Erwartungen nicht, die man auf ihn zu setzen berechtigt war. Es lehrt aber zur Freude des Lesers noch mehr, nämlich daß er auch da, wo er persönlich betheiligt und maßgebend gewesen ist, sich die Fähigkeit bewahrt hat, ruhig und unparteiisch zu urtheilen.

Der deutsche Männergesang hat eine äußere und eine innere Geschichte. Die erstere ist größtentheils Geschichte seines Vereinswesens, die letztere Geschichte seiner Kunstformen. Wenn man die Raumverhältnisse betrachtet, in welchen Elben jene und diese dargestellt hat, so sieht man sogleich, daß die äußere Geschichte den hervorragenderen Platz einnimmt. Dieses braucht nicht von der Willkür des Verfassers herzurühren. In der That ist die Pflege des Männergesangs eine viel ausgebreitetere, als bei der Beschränktheit der Kunstmittel und dem Wesen der durch sie bedingten Kunstformen berechtigt scheinen könnte. Auch eine noch eingehendere und mit freierem Umblick verfaßte Darstellung des rein musikalischen Theils der Aufgabe würde ihrem Umfange

nach immer noch beträchtlich hinter der äußeren Geschichte zurückstehen. Was diese betrifft, so verdient Elben wegen des Fleißes seiner Forschung, der Gesundheit seines Urtheils und der Wärme seiner Darstellung volle Anerkennung. Zwar hatte er — was bei der ersten Auflage noch vermißt wurde — in den Specialgeschichten von Häseler, Rosenthal, Hach, Schmidt und andern, in Mittheilungen der Musikzeitungen, in Jahresberichten und Festschriften, Programmen und Statuten schätzbare Vorarbeiten zur Verfügung. Aber abgesehen davon, daß es nicht immer leicht sein mochte, diese für seinen Zweck angemessen zu verwerthen, waren doch auch noch weite Strecken übrig, vor welchen er sich auf die eigene Forschung angewiesen sah. Mag nun selbst jetzt noch manche Lücke offen geblieben sein, sicher ist dieses, daß man durch Elbens Arbeit zum ersten Male ein wahrheitsgetreues Bild von der erstaunlichen Ausdehnung erhält, welche der deutsche Männergesang nicht nur im Vaterlande gewonnen hat, sondern überall auf der Erde, wo Deutsche in größerer Anzahl zusammenwohnen.

Die Anfänge einer solchen merkwürdigen Erscheinung im Kunst- und Kulturleben unseres Volkes sind natürlich der besonderen Aufmerksamkeit des Historikers werth. Elben behandelt sie im zweiten Buche seines Werkes, während er im ersten nach Anknüpfungspunkten sucht, vermittelst deren sich der Männergesang unseres Jahrhunderts mit der Vergangenheit verbinden lasse. Gegen diesen Abschnitt Bedenken zu erheben, wird sich der gewissenhafte Beurtheiler nicht ersparen dürfen. Wenn Elben in der Reihenfolge der deutschen Barden, der Minne- und Meistersänger die jetzt überall ausgebreiteten Liederkränze das „jüngste Glied“ nennen zu können glaubt und dieses damit begründet, daß ihnen allen der volksthümliche deutsche Zug gemeinsam sei, so macht er es sich mit dem Nachweise dessen, was die Wissenschaft einen historischen Zusammenhang nennt, etwas zu leicht. Auf volksthümlich nationaler Grundlage ist vieles in der deutschen Kunst und im geselligen Leben unseres Volkes entstanden, was

ſich mit dem Männergeſang durchaus in keine Verbindung bringen läßt. Was aber die Minne- und Meiſterſänger betrifft — von den Barden ſehen wir ab, denn wir wiſſen über ſie nichts, was hier zu brauchen wäre —, ſo herrſcht in allen weſentlichen Dingen zwiſchen ihnen und den heutigen Liederkränzen die größte Verſchiedenheit. Man würde es ſchwer begreifen, wie Elben zu einer ſolchen Zuſammenſtellung kommen konnte, wenn nicht auf S. 7 und 72 die Erklärung zu finden wäre. Reſte der Meiſterſängerzunft haben ſich in Südweſt-Deutſchland bis in unſer Jahrhundert erhalten. Die Ulmer Meiſterſänger löſten ſich am 21. October 1839 auf und ſetzten den Ulmer Liederkranz zu ihrem Nachfolger ein, die Liedertafel Memmingens erwarb den Schild mit dem Bilde König Davids, der einſt den Meiſterſängern dieſer Stadt als Wahrzeichen gedient hat, und die 1840 gegründete Bürgerſängerzunft in München hat für ihre Einrichtung mancherlei Gebräuche der Organiſation der alten Meiſterſänger humorvoll entlehnt. Eine Art von äußerlichem Zuſammenhang hat ſich hier in der That hergeſtellt, aber damit nimmermehr auch ſchon ein innerer. Im eigentlichen Verſtande wird auch wohl Elben an einen ſolchen nicht glauben; durch das Spiel des Zufalls angeregt, hat er einem Gedanken Raum gegeben, der allenfalls als wirkſames Aperçu zu brauchen wäre (ſ. S. 59 die Feſtrede Karl Pfaffs), nicht aber als geſchichtliche Wahrheit. Ich glaube dies ausſprechen zu dürfen, weil er ſelbſt wiederholt betont, der Männergeſang ſei eine neue, eine unſerer Zeit eigenthümliche Erſcheinung. Wohlan! ſo ſuche man ihn aus den Bedingungen unſerer Zeit zu begreifen. Es begleitet den Leſer durch das ganze erſte Buch jenes ſtille Unbehagen, das man empfindet, wenn nicht zur Sache geſprochen wird. Dazu kommt ein anderes. Elben iſt offenbar mit der älteren Muſikgeſchichte wenig vertraut. Niemand verargt ihm, daß ihm gewiſſe Kenntniſſe fehlen, deren er zur Löſung ſeiner Aufgabe gar nicht benöthigt. Auch denkt er nicht daran, ſich ſolche anzutäuſchen. Er hat für alles ſeine Gewährsmänner an der Hand:

Burney, Forkel, Kieſewetter und andere. Aber er hat nicht berückſichtigt, daß die Forſchung über dieſe Männer längſt hinausgeſchritten iſt. So machen ſeine Auseinanderſetzungen obendrein einen wunderlich veralteten Eindruck.

Können wir dieſe Dinge einfach auf ſich beruhen laſſen, ſo fordert die Schilderung einiger Muſikvereine des 17. Jahrhunderts ein etwas tieferes Eingehen. Sie ſollen Vorläufer der heutigen Männergeſangvereine ſein. Zwei von ihnen, der Adjuvantenverein zu Coswig in Anhalt und die Singgeſellſchaft zu St. Gallen in der Schweiz, beſtehen in veränderter Form noch heute. Aber daß ſelbſt dieſe dem modernen Männergeſang die Bahn gewieſen hätten, kann man doch nur behaupten, wenn man die Formen, welche das geſellige Muſiciren im 17. und 18. Jahrhundert angenommen hatte, ganz außer Acht läßt. Vor allem ſind Vereine, wie die genannten und wie der Verein zu Greiffenberg in Pommern, keine vereinzelten Erſcheinungen. Die Liebe zur Muſik konnte in unſerm Volke ſelbſt durch die Nöthe des dreißigjährigen Krieges nicht erſtickt werden; nicht nur im 18., auch im 17. Jahrhundert blühten in Deutſchland die Collegia musica und muſikaliſchen Societäten. Es iſt auffallend, daß ſie bis jetzt nur unter der evangeliſchen Bevölkerung nachgewieſen ſind; indeſſen die Geſchichte der deutſchen Geſangvereine im 17. und 18. Jahrhundert iſt noch zu ſchreiben, und die Forſchungen über dieſen Gegenſtand ſind bis jetzt ſehr unvollſtändig. Nur ſo viel ſieht man klar, daß die Pflege, welche die Muſik innerhalb der proteſtantiſchen Kirche fand, ſich von dort aus nach außen hin fortſetzte. Die muſikaliſche Societät des thüringiſchen Mühlhauſen iſt auf dieſe Weiſe entſtanden. Adjuvanten nannte man Gemeindemitglieder, welche freiwillig und unentgeltlich bei der Kirchenmuſik mitwirkten. Um ſie bei guter Laune zu erhalten, zahlte die Kirchenkaſſe einen Beitrag, wenn ſie ſich — jährlich einmal — zu einem Feſtmahle mit Muſik verſammelten. So wurde in Mühlhauſen das convivium musicale beſtritten, und dieſe Sitte war im 17. Jahrhundert ſicher-

lich durch ganz Mittel- und Norddeutſchland verbreitet. Selbſt im ehſtländiſchen Reval, einem äußerſten Vorpoſten deutſcher Kultur, war ſie heimiſch, wie aus einem Protokoll hervorgeht, das ich im dortigen Rathsarchiv fand. „Anno 1661 d. 18 Juny referirete dominus praeses, daß der Cantor Georg Christophorus Fortſchius bey ſeiner Magnificenz geweſen, vnd zu verſtehen gegeben, welcher geſtalt, bißhero die Music bey dießer Stadt in Kundbarliches Abnehmen wegen der wenigen Adjuvanten gekommen, dieſelbe aber in etwaß wieder aufzurichten vnd in den vorigen ſtandt zu bringen, ſolte nicht vndienlich ſeyn, dem alten nach jährlich einmahl von denen zum musicaliſchen convivio verordneten beyder Pfarkirchen Gelder ein klein musicaliſch convivium anzuſtellen . . . . . worauff einhelliglich decretiret worden, weiln eß von alters ſo geweßen vnd gehalten worden, dann auch ſolcher geſtalt die Adjuvanten in etwaß willig gemachet werden könten, alß ſoll denen beyden Vorſtehern anbefohlen werden. ſothane bißhero auffgeloffene gelder wie auch inß künfftig jährlich die zu ſolchem convivio deputirte gelder, alß 5 Reichsthaler von jedweder Kirchen allemahl richtig vnd vnweigerlich außzukehren.“ Bei dem Feſtmahl wurde nicht nur geſpielt, ſondern auch geſungen, und nicht nur geiſtliche, ſondern auch weltliche Muſik. Es iſt ſehr wohl denkbar, daß ein ſolches convivium den Anſtoß gab, ſich häufiger zu geſelligem Muſiciren zu verſammeln, woraus denn dasjenige wurde, was man in Mühlhauſen die muſikaliſche Societät oder auch das muſikaliſche Kränzchen nannte. Der Adjuvantenverein in Coswig aber hat es nach Elbens Mittheilungen zur Pflege weltlicher Muſik während der vergangenen Jahrhunderte gar nicht einmal gebracht; er war eben ein einfacher Kirchenchor, wie ſolche im evangeliſchen Deutſchland überall beſtanden, und das einzig Merkwürdige an ihm ſcheint geweſen zu ſein, daß er ſich in größerer Selbſtändigkeit, als es an andern Orten geſchah, dem Schülerchor gegenüber gehalten hat. Dagegen zeigt die Singgeſellſchaft „zum Antlitz“ in St. Gallen wieder den aufs Kirchliche ge-

gründeten, aber ins Weltliche hinübergreifenden Charakter; auch das „Musikmahl" (convivium musicale) wird erwähnt. Wenn im Jahr 1620 einige Bürgersöhne der Stadt sich zusammen thaten, um zunächst zu ihrer eignen Uebung und Erbauung den Goudimelschen mehrstimmigen Psalter in Lobwassers Uebersetzung zu singen (später wurden diese Tonsätze von ihnen auch in der Kirche angestimmt), so scheint dies auf eine weiter verbreitete Sitte zu deuten. Im Dorfe Wilsum in der Grafschaft Bentheim bestand, wie durch Mittheilungen des Pastor Langen zu Nordhorn bekannt geworden ist, bis in die neueste Zeit der Brauch, daß die Bauernsöhne sich regelmäßig versammelten, um die Psalmen nach Goudimels Satz vierstimmig in holländischer Sprache zu singen. Aehnliches wird auch an andern Orten der Fall gewesen sein, und nicht dieses ist es, was die St. Gallener Singgesellschaft merkwürdig macht, auch nicht die Musik, auf welche sie später ihre Uebungen ausdehnte[1]), sondern ihre zähe, bis auf unsere Zeit dauernde Lebenskraft. So viel vom 17. Jahrhundert. Setzt man gar den Fuß über die Schwelle des folgenden, so findet man die Collegia musica auf Schritt und Tritt. Namentlich waren sie unter den Studenten häufig. Eins der berühmtesten ist 1704 von Telemann in Leipzig gegründet worden. Auch diese akademischen Musikvereine traten gern mit der Kirche in Verbindung und führten zu den Sonn- oder Festtagen Kirchenmusiken auf, so stark sonst natürlich das weltliche Wesen in ihnen vorherrschte. Fast ausschließlich weltlich dagegen mochten die Collegia musica der Berufsmusiker sein. Obschon sie „Spielleute" hießen, wurde doch von ihnen auch der Gesang gepflegt. Wie es in einem solchen Collegium zuzugehen pflegte, davon geben die Nachrichten

[1]) Sie benutzte, wie Elben berichtet (S. 15), „Musikbücher von Sagittarius, Hammerschmidt und Prosius." Ist es nicht besser, unsern Heinrich Schütz bei seinem deutschen Namen zu nennen? „Prosius" soll Ambrosius Prose (Prosius) sein, welcher 1641, 1643 und 1646 eine Sammlung von „Geistlichen Concerten" in vier Theilen herausgab.

ein Bild, die wir über das Musiktreiben auf den Bachschen Familientagen besitzen.

Alle diese und ähnliche Vereinigungen zu gemeinsamem Musiciren bestanden bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur aus Männern. Frauen waren ausgeschlossen; höchstens wurden dann und wann Singknaben zugelassen zur Ausführung des Discants. Nothwendig waren sie nicht in einer Zeit, da die Kunst des Falsettirens eifrig geübt wurde, und vor allem die Studenten mochten ihrer gern entrathen. Also lauter Männergesangvereine. Aber mit dem, was wir heute so nennen, haben sie nicht das Geringste zu schaffen. Denn sie trieben gänzlich andere Dinge. Immer nahm bei ihnen das Instrumentenspiel einen vornehmen Platz ein, und wurde es nicht selbständig geübt, so diente es doch als Begleitung. Die Gesangscompositionen hatten im 17. Jahrhundert die Form des Concerts und der ein- oder mehrstimmigen Arie. Im 18. Jahrhundert pflegte man die großen und mannigfachen Formen, die sich hieraus und aus der Opernmusik entwickelt hatten. Sie waren sämmtlich italienischen Ursprungs. Die Poesie aber, welche gesungen wurde, besaß nur bei kirchlichen Werken noch einigen Gehalt und Charakter, insofern hier das Fortwirken des evangelischen Volks- und Gemeindelieds noch nicht ganz erstorben war. Sonst herrschte auch in ihnen, und in weltlichen Werken herrschte ganz und gar ein schales, fremdländisches Wesen. Gerade dasjenige, was beim modernen Männergesang im Mittelpunkt der Pflege steht: das Lied, befand sich in jenen Zeiten völlig in Verachtung. Unbegleiteten Gesang, der hier die Grundlage der Entwicklung abgegeben hat, kannte man in jenen Vereinigungen gar nicht. Keinem ihrer Poetaster ist es eingefallen, Vaterland und Freiheit zu besingen. Man nehme aber unseren Männergesängen diese Begriffe und sehe, was bleibt.

Es wird also nicht mehr die Rede davon sein können, daß die Musikgesellschaften zu Greiffenberg, Coswig und St. Gallen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sind. Ganz und

gar haben dieſe ihre Wurzeln in dem neuen Aufſchwunge, welchen gegen die Neige des vorigen Jahrhunderts Wiſſenſchaft, Kunſt und Nationalbewußtſein in Deutſchland nahmen. Daß der Deutſche wieder ſeine Geſchichte kennen lernte, daß er an Herders Hand ſeine eigne Art und das Echte und Ewige ſeiner Volkspoeſie begriff, daß große Dichter eine neue Blüthe herrlicher Lyrik herbeiführten und Componiſten wieder fähig wurden, volksthümliche Melodien zu erfinden, daß wir endlich einmal mit Stolz auf unſer Vaterland blicken durften und gezwungen waren, in einem Kampf auf Leben und Tod um unſere Freiheit zu ringen — das war es, wodurch die Kräfte geweckt wurden, denen der Männergeſang unſeres Jahrhunderts ſein Daſein verdankt. Der Geſchichtsſchreiber muß alſo zunächſt auf die deutſche Liedpoeſie am Ende des vorigen Jahrhunderts ſein Auge richten, dann auf die deutſche Liedcompoſition, d. h. vor allem auf J. A. P. Schulz und deſſen Lieder im Volkston, ferner auf Reichardt, Zelter u. a., und er muß die Stellung andeuten, welche dieſe Art des deutſchen Liedes im geſelligen Leben einnahm. Hiermit iſt der Weg beſchritten, der dann ohne Hinderniſſe zur Berliner Liedertafel einerſeits und zu Nägeli andrerſeits hinführt. Ich ſage nun nicht, daß ſich Elben dieſer Einſicht ganz verſchloſſen hätte. Aber er beweiſt es nur an zerſtreuten Stellen des Buches und gelegentlich, nicht mit concentrirtem Nachdruck, in der Einleitung des Buches, wo es geſchehen mußte. Hier hat er ſich durch die beiden Abſchnitte „Aus alten Zeiten" ſelbſt den Platz dafür verbaut. Ich meine, dieſe Abſchnitte hätten ganz geſtrichen werden ſollen. Nur des alten Volksliedes mochte er Erwähnung thun, dann aber in anderem Zuſammenhange. Wie es jetzt geſchieht, begreift der Leſer nicht, warum es überhaupt nöthig iſt, von ihm zu ſprechen.

Haben wir uns dem erſten Buche gegenüber ablehnend verhalten müſſen, ſo können wir mit Inhalt und Gang des zweiten recht wohl einverſtanden ſein. Nur macht ſich ſchon hier ein Uebelſtand fühlbar, der daraus entſteht, daß Elben die Geſchichte des Vereinsweſens von der Geſchichte der Kunſtformen überall

zu trennen ſucht. Für die ſpätere Periode, wo der Männergeſang mehr in die Breite als in die Höhe wächſt, war dieſe Trennung wohl geboten. Aber in der älteren Zeit hängt, wie bei allen Entwickelungen, das Gedeihen in höherem Grade von dem Wirken einzelner Kraftnaturen ab, und man gelangt zu keinem eindringlichen Bilde, wenn man dieſes nicht in einem Zuge klar legt. Während der Leſer am Anfang des zweiten Buches zu der Zelterſchen Liedertafel als Ausgangspunkt geführt wird und demnach annehmen muß, in ihrem Kreiſe ſeien die erſten mehrſtimmigen Männergeſänge entſtanden, erfährt er im achten Buche auf S. 396 f., daß ſchon vorher ſolche in Süddeutſchland componirt und ſehr beliebt geworden waren. Hätte Elben dies am Anfang des zweiten Buches geſagt, und die Art der Männergeſänge M. Haydns, Calls und Eiſenhofers genau charakteriſirt, ſo wäre klar geworden, warum ſie in den Bewegungen des 19. Jahrhunderts ein lebensunfähiges Genre bleiben mußten; das national-volksthümliche Weſen des modernen Männerchores wäre dadurch zu Tage getreten, und die Zelterſche Liedertafel hätte einen hiſtoriſchen Hintergrund erhalten, der ihr in der vorliegenden Darſtellung fehlt. Wie das Buch jetzt disponirt iſt, muß man Zelters Würdigung an zwei verſchiedenen Stellen ſuchen, ebenſo diejenige Nägeli's und Silchers. Aber die großen Entwicklungszüge in der Entſtehungsgeſchichte des Männergeſangs ſind ohne Zweifel richtig erkannt. Zwei ungefähr zu gleicher Zeit in Norddeutſchland und in der Schweiz bemerkbar werdende Bewegungen ſtreben einander entgegen. Der Begründer des Schweizer Männergeſangs iſt Nägeli. Bedingt durch den Charakter des Gemeinweſens, in welchem er entſtand, mußte dieſer Geſang ein durchaus volksthümliches, gemeinverſtändliches Gepräge tragen. Durch die Schweizer wurden die Schwaben angeregt. Auch ihr Geſang hat den volksthümlichen Grundton: vermöge ihrer herrlichen Dichter und eines melodiſchen Talents, wie dasjenige Silchers war, thaten ſie es den Schweizern bald zuvor. Aber von Anfang

nährten sie sich auch an norddeutschem Geiste; ja, man kann sagen, daß die am Morgen des 1. Mai 1824 im Walde gesungenen Körner-Weberschen Vaterlandslieder der Funke waren, welcher die Flammen der Begeisterung entzündete und die Gründung des Stuttgarter Liederkranzes bewirkte. Die norddeutsche Bewegung aber hebt mit der Berliner, 1808 unter Zelters Direction gebildeten Liedertafel an. Sie setzte zwar als ihren Stiftungstag den 24. Januar 1809 fest. Ihre eigentliche Gründung aber fand schon im vorhergehenden Monat statt und zwar nicht am 28., sondern am 21. December. Für das falsche Datum ist Elben nicht verantwortlich zu machen, sondern sein Gewährsmann Wilhelm Bornemann. Dieser veröffentlichte seine Schrift: „Die Zeltersche Liedertafel in Berlin. Berlin 1851" in hohem Greisenalter und scheint sich dabei nicht mehr des Protokolls erinnert zu haben, das er 43 Jahre früher selbst aufgenommen hatte, als am 21. December 1808 „auf freundliche Einladung des Herrn Professor Zelter mehrere Mitglieder der Singakademie in der Wohnung der Madame Voitus sich versammelten, um den Entwurf zur Stiftung einer monatlichen Tafelgesellschaft zu hören" [1]). In der Charakterisirung der Berliner Liedertafel läßt sich Elben durch den Gegensatz des schweizerischen und süddeutschen Gesanges zu einer gewissen Einseitigkeit verleiten. Wenn er meint, der Schöpfer des eigentlichen Männerchors sei Nägeli gewesen, die Liedertafel mit ihren 24 Mitgliedern habe wohl mehrstimmige Lieder gehabt, aber keinen Chor, so ist dem zu entgegnen, daß es zur Feststellung des chor-

[1]) Bornemann berichtet überhaupt mehreres, was durch die noch vorhandenen Akten der Liedertafel nicht bestätigt wird. So sollte nach den Statuten das Aufnahmegeld nicht zehn, sondern einen Thaler betragen, außerdem hatte jedes Mitglied einen Monatsbeitrag von 12 ggr. zu zahlen. Daß die Gründung der Liedertafel Nachahmung einer russischen Einrichtung sei — eine Unterstellung, gegen die sich Elben begreiflicherweise aufs entschiedenste wehrt — ist natürlich vollständig unrichtig. Was Bornemann hierauf bezügliches erzählt, hat mit der Gründung der Liedertafel ebenso wenig zu thun, wie die Erzählung von den Militärchören in Potsdam und Neu-Ruppin.

mäßigen Charakters weniger auf die Masse der Ausführenden, als auf die Haltung des Gedichts und der Composition ankommt, und unter den nöthigen Voraussetzungen 24 Sänger eben so gut chormäßig wirken können, wie jene 400, die Nägeli sich wünschte. Die Sänger der Liedertafel sollten Männer höherer Bildung und Begabung sein: jeder von ihnen sollte entweder dichten oder componiren können. Zog diese Bestimmung den Kreis enger, so daß in ihm die Individualitäten mehr hervortreten konnten, so verwehrte sie doch nicht im mindesten die Hingabe der Mitglieder an die großen Ideen der Zeit und vor allem an die Pflege der Vaterlandsliebe. Unser Verfasser meint, der Gedanke des nationalen Aufschwungs sei der Liedertafel nicht zu Grunde gelegt worden; allein hierin irrt er. Der achte Paragraph der Statuten sagt ausdrücklich: „Die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles sind in ihrem ganzen Umfange Dichtern und Componisten empfohlen." Um die Tragweite dieser Bestimmung zu ermessen, bedenke man, daß sie in der Zeit des napoleonischen Druckes getroffen wurde. In einem späteren Paragraphen der Statuten heißt es: „Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, die die ersehnte Zurückkunft des Königlichen Hauses feiert, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört." Und als die Rückkehr des Königs sich verzögert, schreibt Bornemann am 26. April 1809: „Aber dringender wird mit jedem Tage der Zweck unseres Vereins zur Liedertafel. Sie soll singen dem Könige, dem Vaterlande, dem allgemeinen Wohle, dem teutschen Sinn, der teutschen Treue." Denkt man sich die Schweizer und Schwaben als Gegensatz, so mag man immerhin die Anfänge des Liedertafelwesens aristokratisch nennen. Aber in Berlin selbst nahm sich die Sache anders aus, und hierauf kommt es doch zunächst an. Die musikalische Bewegung, welche in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit der Gründung der Singakademie ihren Anfang nahm und sich in der Liedertafel fortsetzte, war eine Opposition gegen die Art, wie eine ver-

welſchte und geiſtig wie ſittlich herabgekommene Hofgeſellſchaft die Muſik trieb und protegirte. Bisher hatte, auch unter Friedrich dem Großen, in der Muſikpflege allein der Hof den Ton angegeben. Jetzt unternahm es der innerlich tüchtig und geſund gebliebene Bürger- und Beamtenſtand, ſich ſeine eigene Muſik zu machen, Muſik, wie ſie ſeiner kräftigen und ernſten Natur angemeſſen war. Es iſt dies eine Bethätigung freien, unverdorbenen Sinnes, zu der man in keiner Reſidenzſtadt des damaligen Deutſchland ein Seitenſtück finden wird. Der typiſche Repräſentant der ſo in Thätigkeit tretenden Geſellſchaftskreiſe iſt Zelter mit ſeiner rauhen Tüchtigkeit, ſeinem Freimuth und derben Humor. Hierin liegt ſeine Bedeutung und die Erklärung der herrſchenden Stellung, welche er einnahm, nicht in ſeinem Muſikerthum, in welchem er, wenn man einige Männerchöre und andere Lieder abzieht, nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus kam. Man ſieht aber, daß unter ſolchen Verhältniſſen von dem angeblich ariſtokratiſchen Charakter der Liedertafel wenig übrig bleibt, am allerwenigſten war Zelter eine ariſtokratiſche Natur. In den gebildeten Männern der Liedertafel war das Bewußtſein vom Werthe der deutſchen Nation, die Liebe zum Vaterlande, das Streben, die nationalen Tugenden zu pflegen, kurz, waren alle die Ideen, welche dem Männergeſang ſeinen hauptſächlichen Inhalt, ſeinen Schwung und ſeine nationale Bedeutung gaben, in gleichem Maße lebendig, wie in den ſüdlichen Volksgeſangvereinen und Liederkränzen. Nur äußerten ſie ſich hier naiver, dort bewußter. Wäre es anders geweſen, ſo würde man ſchwer begreifen, wie der Impuls, durch welchen die Männergeſangsfrage plötzlich unter die hohen Intereſſen des geſammten deutſchen Volkes erhoben wurde, von Berlin und mittelbar von der Liedertafel ausgehen konnte. Dies aber iſt unbeſtreitbar geſchehen, und was den Impuls gab, waren Webers ſechs Lieder aus Körners „Leyer und Schwert“. Weber war, trotz Zelters bornirter Oppoſition, ſchon ſeit mehreren Jahren gerade in denjenigen Kreiſen Berlins ſehr beliebt, die

ſich in der Singakademie und der Liedertafel ihre muſikaliſchen Organe geſchaffen hatten. Die Anregung, Männerchöre zu ſchreiben, konnte ihm damals, als dies Genre noch etwas Seltenes war, nur von der Berliner Liedertafel kommen. Schon hatte er am 11. Juni 1812 für dieſe mit dem „Turnierbankett" ein Werk hingeſtellt, das, als es am 23. Juni 1812 an einem großen Gaſtabend der Liedertafel im Sommerlokale bei Kämpfer im Thiergarten vor mehr als 160 Perſonen zum erſten Male geſungen wurde, Sänger und Hörer überzeugen mochte, daß ein berufener Genius ſich der neuen Gattung bemächtigt hatte. Zur Compoſition der Körnerſchen Lieder wurde er abermals in Berlin begeiſtert, wo er ſich befand, als 1814 der König ſiegreich aus Frankreich zurückkehrte. Daß er den Männerchor als Organ wählte, daran iſt wiederum die Liedertafel ſchuld. Die genialen, in der Gluth der Begeiſterung gleichſam hingeblitzten Schöpfungen trugen einen Brand hinaus in alles deutſche Land, der am norddeutſchen Herde entzündet war. Dieſes geſchah in den erſten Jahren des Beſtands der Liedertafel. Von der ſpäteren Entwickelung des Männergeſangsweſens freilich hat ſie ſich abſeits gehalten. Aber mir liegt daran, feſtzuſtellen, daß ſie urſprünglich den volksthümlich-patriotiſchen Zug in ihrer Art ebenſo ſtark beſaß, wie die Vereine des Südens, und folglich auch im Stande war, ihn anderen Vereinen mitzutheilen, die ſich nach ihrem Muſter bildeten.

Indeſſen darf man ſich, wie ich glaube, die Verbreitung des Männergeſangs in den erſten Jahrzehnten nicht ausſchließlich an die Vereine geknüpft denken. Wie man, aus den einleitenden Sätzen zu den Statuten der Liedertafel zu ſchließen, ſchon vor ihrer Gründung in den ſingakademiſchen Kreiſen Berlins gelegentlich mehrſtimmigen Männergeſang geübt hatte, wird ſolches auch anderswo geſchehen ſein, ohne daß ein Verein den Rahmen bildete. Namentlich nachdem Webers Lieder erſchienen waren. Dieſe wollten allerorten geſungen und gehört ſein, und wo die Organe dafür nicht beſtanden, trat eben eine

Schar von Sängern eigens zu dem Zwecke zusammen. So geschah es unter anderm in Hamburg vor Methfessels Zeit. Daß die deutsche Jugend, an der Spitze die Studenten, allen voraus war, lag in der Natur der Sache. Als Weber 1820 eine große Kunstreise machte, besuchte er nach einander die Universitäten Leipzig, Halle, Göttingen, Kiel. Er wußte, wo die begeistertesten Anhänger seiner Muse zu finden waren, und wenn die Studenten ihn feierten, sangen sie ihm seine Lieder aus „Leyer und Schwert". In Halle und Göttingen bestanden damals schon Studentengesangvereine, an andern Universitäten bildeten sie sich bald. Ich hatte gehofft, über diese ergiebigen Aufschluß in Elbens Buche zu finden und bedaure, in meiner Hoffnung getäuscht zu sein. Nur von den „Paulinern" in Leipzig erfährt man Genaueres, nebenher werden die Vereine von Jena, Halle, Kiel und die akademische Liedertafel in Tübingen erwähnt (S. 30, 218, 220 f., 85, 56, 63, 138). Der akademische Gesangverein in Straßburg (S. 287) und die akademische Liedertafel in Berlin (S. 238) kommen hier nicht in Betracht, da sie in neuerer Zeit gegründet sind. Dies ist aber alles, was in Elbens reichhaltigem und verdienstvollem Werk über die Studentengesangvereine zu finden ist. Ich darf den Mangel nicht verschweigen. Wie die Studenten sich anfangs durch die Begeisterung ausgezeichnet haben, mit der sie vom Männergesang Besitz ergriffen, so haben sie ihrem Sang bis heute einen besonderen Charakter von Frische und Ursprünglichkeit bewahrt. Daß die in ihrem geselligen Verkehr herrschende Ungezwungenheit vielfach auch für die Umgangsformen in den Liedertafeln vorbildlich geworden ist und eine wohlthätige Frische und Jugendlichkeit des Tons daselbst hervorgerufen hat, ist eine Wahrheit, zu der sich auch unser Verfasser bekennt. Das Männergesangswesen ist seit 1871 in eine bedenkliche Periode getreten. Da sein überraschendes Aufblühen nicht nur rein künstlerische, sondern auch politische Gründe hatte, so mußte es eine starke Stütze verlieren, als diese zu einem

großen Theile hinfällig wurden. Zwar wer gemeint hatte, die Männergesangvereine hätten jetzt ihre politische Rolle ausgespielt, der konnte durch den tosenden Jubel, mit welchem die Vorträge des Wiener Männergesangvereins am 16. August 1885 in Berlin aufgenommen wurden, eines andern belehrt werden. Dennoch ist kaum anzunehmen, daß sich ihre Sache auf der früheren Höhe halten werde, und man thut gut, die Möglichkeit einer rückläufigen Bewegung zeitig ins Auge zu fassen. Da scheint es mir nun unzweifelhaft, daß die deutschen Studenten die Festung bilden werden, in welcher der Männergesang den stärksten und dauerndsten Schutz findet. Eine reiche Literatur ist geschaffen. Augenblicklich freilich gleicht sie einem ausgetretenen Strome, dessen trübe Gewässer die Gelände überschwemmen. Aber sie werden zurücktreten oder auftrocknen, und der Männergesang wird wieder als ein heller, erquicklicher Bach erscheinen, an dessen Ufern auch spätere Generationen mit Behagen ruhen. Als der Männergesang entstand, war ganz Deutschland jung. Diese Jugend konnte nicht dauern. Aber sie kehrt wieder in jedem heranwachsenden Geschlechte, das in seiner Art immer von neuem erlebt, was damals die Seelen aller erfüllte und begeisterte. Und so wird, was Weber, Marschner, Kreutzer, Silcher von Vaterland und Freiheit, von Kampf und Sieg, von Andacht, Liebe und Jugendlust gesungen haben, im Munde der deutschen Studenten immer frisch und durch keine Philisterhaftigkeit getrübt fortleben. Dann wird man sich einst auch nach einer Geschichte des Studentengesangs umschauen; es wäre schade, wenn sie dann, schuld unserer Versäumniß, nicht mehr geschrieben werden könnte.

Die ergiebige Pflege des Männergesangs außerhalb der Liedertafeln und Liederkränze möchte ich hier noch an einem glänzenden Beispiele darthun, das in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts fällt und von Elben nicht gekannt zu sein scheint. Eine damals an mehreren Orten Deutschlands auftauchende, wie ich glaube, mit den Caveaux der Franzosen zusammenhängende

Erſcheinung ſind die „Tunnelgeſellſchaften“. Ich wende den Namen auf alle an, obgleich eine berühmte, die „Ludlamshöhle“ in Wien, ihn nicht führte. Der Berliner „Tunnel über der Spree“ (auch „der Berliner Sonntagsgeſellſchaft“ genannt) iſt 1827 durch M. G. Saphir gegründet. Er hatte vorwiegend eine literariſch-journaliſtiſche Tendenz. Die Statuten beſagen freilich auch: „Der Geſellſchaft hat eine Kapelle, aus den muſikaliſchen Mitgliedern des Tunnel beſtehend“; ich weiß aber nicht, zu welcher Bedeutung es die Leiſtungen dieſer Kapelle gebracht haben. Später verwandelte ſich der Tunnel unter dem Namen „Berliner Sonntagsverein“ in eine Dichtergeſellſchaft mit würdigen und ernſten Beſtrebungen. Saphirs Perſönlichkeit verbürgt, daß von ſolchen in den erſten Jahren nicht die Rede ſein konnte, und wenn der in den Statuten angeſchlagene Ton für den Verkehr der Mitglieder maßgebend geworden iſt, ſo begreift man überhaupt nicht, daß vernünftige Männer an ſolch läppiſchem Treiben Gefallen fanden. Dennoch wurde der Berliner Tunnel in Leipzig, freilich in einer mehr ſympathiſchen Form, nachgeahmt. Im Januar 1828 gründeten ſieben junge Männer „den Sonntagsgeſellſchaft des Peter“ oder „Tunnel über der Pleiße“ [1]). Mehrere Gleichgeſinnte fanden ſich bald herzu. Allſonnabendlich um 6 Uhr verſammelte ſich die unter dem Schutzpatronat des Till Eulenſpiegel ſtehende Geſellſchaft, um humoriſtiſchen Blödſinn zu treiben. Begonnen wurde damit, daß der Vorſitzende feierlich einen Stiefelknecht emporhob; dann ſangen ſie — es ſcheint nach der Melodie des God save the king — das Weihelied: „Seht doch, wie feierlich — Hebt ſich der Stiefelknecht, — Nur ſtille, ſtille; — Stört den Geſellſchaft nicht, — Sonſt ſtraft den kühnen Wicht — Declination.“ Gegen das Ende ſenkte ſich der Stiefelknecht. Nun mußte der Schriftführer eine Eröffnungsrede halten, das Protokoll der vorigen Sitzung verleſen,

[1]) Nach den Acten der Tunnel-Geſellſchaft, die mir ſeiner Zeit freundlichſt zur Verfügung geſtellt wurden.

eingelaufene Correſpondenzen und dergleichen mittheilen. Es folgten die ſogenannten Späne: Vorträge der einzelnen Mitglieder, die niedergeſchrieben ſein mußten und in der nächſten Sitzung einer rückſichtsloſen Diskuſſion unterworfen wurden. Dabei galt als Grundſatz, das Schlechte gut, das Gute ſchlecht zu nennen, und nach dieſer Norm die ganze Terminologie der Beurtheilung einzurichten. Den Beſchluß machte der „muſikaliſche Tunnel". Daß nun dieſer bald das Bedeutſamſte in den Sitzungen wurde, geſchah, weil die bei weitem hervorragendſte Perſönlichkeit unter den Tunnelbrüdern ein Muſiker, und kein geringerer als Heinrich Marſchner war. Der Tunnelname — einen ſolchen mußte er wie alle andern Mitglieder führen — lautete „Orpheus der Vampyr"; er hatte nämlich gerade die Oper „Der Vampyr" beendigt, die am 29. März 1828 in Leipzig zum erſten Male aufgeführt wurde. Die andern waren: Dr. Gleich — Peter der Ameiſenbär; Muſikalienhändler Hofmeiſter — Plinius cum notis variorum; v. Alvensleben — Hebel der Liberator; Dr. Birch — Fichte der Vierfüßige; Buchhändler Fock — Antinous Torſo der Groß-Hadſchi; Dr. Herlosſohn — Fauſt der Auerbachshöfling; denen einige Wochen ſpäter hinzutraten: Dr. Meißner — Lucinus Zangenberger; G. W. Fink (Redacteur der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung) — Paleſtrina der Beſenbinder und Schauſpieler Kökert — Lablache der Gründling. Mit der Zeit vergrößerte ſich die Geſellſchaft noch durch den Eintritt von W. A. Wohlbrück — Fleck der Kindesmörder; Heinrich Dorn — Gluck der Stachlige; Hammermeiſter — Saſſaroli Bellatti der gläubige Bock und andere. Aber ſchon am 9. Februar 1828 konnte die Geſellſchaft aus ſich ein Männerquartett bilden; Marſchner leitete es, ſang ſelbſt mit und — was das Wichtigſte war — entwickelte für die Tunnelabende eine rege Thätigkeit als Componiſt. Aus dieſem Kreiſe ſind ſeine „Tunnellieder" Op. 46 (auch Op. 52) hervorgegangen, mit denen er ſogleich in die erſte Reihe der Männerchorcomponiſten trat. Es iſt natürlich, daß die Stimmung der luſtigen Brüder in vielen dieſer Lieder widerklingt, die einen

Ton anſchlagen, der bisher nicht gehört worden war. Der Humor und die Zechlaune der Berliner Liedertafel kam nicht auf gegen die Urſprünglichkeit von Marſchners temperamentvollem, burſchikoſem Weſen. Es iſt derſelbe Ton, in welchem das berühmte Lied aus dem „Vampyr“ gehalten iſt: „Im Herbſt da muß man trinken“, ein Lied, das auch im Tunnel häufig angeſtimmt wurde. Manches, was er für ihn componirt hat, iſt nicht weiter bekannt geworden. So ein von Wohlbrück gedichtetes Duett „Die betrunkenen Handwerksburſchen“, das er ſelbſt am 31. Januar 1829 mit dem Magiſter Fiſcher zuſammen vortrug. Ein Gedicht, das Herlosſohn auf 14 von der Geſellſchaft aufgegebene Reimworte machen mußte, und das, mit Marſchners Muſik am 22. November 1828 vorgetragen, „außerordentlich ſchlecht befunden und allgemein da capo begehrt wurde“, iſt wohl die in Op. 52 befindliche „Liebeserklärung eines Schneidergeſellen“. Schon aus dieſen Andeutungen ſieht man, daß ein kecker Lebensübermuth den Genius der Geſellſchaft bildete. Als Marſchner Leipzig verlaſſen hatte, blieb der Tunnel nicht, was er geweſen war. Er erfuhr eine vollſtändige Umgeſtaltung in eine gewöhnliche Vergnügungs-Geſellſchaft und beſteht als ſolche heute noch. Kunſtwerke wie die „Tunnellieder“ ſind nicht mehr aus ihm hervorgegangen. Dieſe aber haben ihren Weg zu den Liedertafeln bald gefunden und, mit Marſchners ſpäteren Chören vereint, weſentlich geholfen, den deutſchen Männergeſang zu ſeiner vollen Eigenartigkeit auszuprägen.

Ich habe bei den erſten Hauptabſchnitten des Buches länger verweilt, in dem Wunſche, zu Elbens tüchtiger Arbeit meinerſeits etwas beizutragen. Hierzu boten ſie mehr Gelegenheit, als die meiſten folgenden. Im dritten Buche wird nun das Wachsthum des Vereinsweſens bis in die fünfziger Jahre anſchaulich und vollſtändig dargelegt, worauf im vierten Buche eine Rück- und Umſchau gehalten wird, die von dem klaren Blick des Verfaſſers ein höchſt vortheilhaftes Zeugniß gibt. Bei der Würdigung der Stellung, welche der Männergeſang um

jene Zeit im Leben der Nation einnahm, überſieht er nichts, was zu ſeinen Gunſten angeführt werden kann, verſchweigt aber auch nicht die mit Recht getadelten Unzulänglichkeiten und Entartungen. Von dem Aufblühen der Liederfeſte, die in den zwanziger Jahren im Süden ihren Anfang nahmen, im folgenden Jahrzehnt auch in Norddeutſchland aufkamen, Gründung von Sängerbünden zur Folge hatten, bis ſich in den vierziger Jahren zuerſt große allgemeine Sängerfeſte (Würzburg 1845, Köln 1846) ins Werk ſetzen ließen —, von dieſen Feſten ſchweift der Blick unwillkürlich auf die großen Muſikfeſte hinüber, die ſeit 1810 bei uns in Gang gekommen waren. In Berlin hatte ſich die Liedertafel aus und an der Singakademie gebildet. Aehnliches geſchah in Magdeburg (1818), und wie es ſcheint auch in Breslau. Aber man wird nicht im Allgemeinen ſagen können, daß die Singakademien den Boden für die Liedertafeln geebnet hätten, denn ihre Ziele waren zu verſchieden, und ſie haben ſich oft hemmend im Wege geſtanden. So glaube ich denn auch, daß der Anſtoß zu den Männergeſangsfeſten von den großen Muſikfeſten nicht einmal theilweiſe ausgegangen iſt, und wenn jene am Rhein lange Zeit nicht haben gedeihen können, ſo iſt es, weil ſie durch dieſe niedergehalten wurden. Wir brauchen auch dieſe Erklärung nicht, denn alles Nöthige ergibt ſich aus dem Einfluß der Appenzeller Volksgeſangsfeſte auf Süd- und Mitteldeutſchland. Vor der rein künſtleriſchen Beurtheilung können die Männer-Maſſengeſänge nicht beſtehen. Zur Aufführung Händelſcher Oratorien mag man hunderte von Sängern und Spielern zuſammenrufen. Hier ſteht das Kunſtwerk an Form und Inhalt im Verhältniß zu der Menge der ausführenden Organe. Beim Lied, der Grundform des Männergeſangsweſens, iſt es anders. Es bleibt immer ein Unding, für den Vortrag ſolch kleiner Kunſtgebilde jenen großartigen Apparat aufzuſtellen. Es bliebe ein Unding, will ich ſagen, wenn nicht andere außerkünſtleriſche Ideen hinzuträten, die auf den Männergeſangsfeſten verwirklicht werden ſollten. Der volksbildende, vor allem aber

der verbrüdernde politiſche Zweck dieſer Feſte liegt nun aber von Anfang an klar zu Tage. Beſonders greifbar tritt er in und an Schleswig-Holſtein hervor. „Die Sängervereine und Sängerfeſte in Deutſchland entwickelten ſich nach und nach zum Volksthümlichen, zu Volksfeſten. In Schleswig-Holſtein gehen das öffentliche Leben und die Volksfeſte voran, und aus denſelben heraus bilden ſich die Vereine und beſonderen Sängerfeſte“ (S. 86). Indem nun dieſe Vereine ins Reich hineinzogen, an den großen Feſten ſich betheiligten, brachten ſie die Kunde ihrer Geſchichte und Bedrängniß in weite Kreiſe, und die leidenſchaftliche Theilnahme, welche das deutſche Volk für die Elbherzogthümer an den Tag legte, wäre ohne das Sängerweſen ſchwerlich geweckt worden. Der Einfluß, den die Singvereine auf die politiſche Entwicklung der Schweiz ausgeübt haben, iſt ebenfalls ein ſehr ſtarker und merkwürdiger geweſen. Aber ich enthalte mich, weiter ins Einzelne zu gehen. Nicht nur die Männergeſangsfeſte, auch die für dieſe geſchaffenen Compoſitionen, ja man darf ſagen, die Mehrzahl ſämmtlicher Männerchöre überhaupt ſollte man nie beurtheilen, ohne ſich lebendig vorzuſtellen, daß ſie gleichſam ein Ausruf waren, durch welchen ein Volk ſeinem Empfinden Luft machte, dem die theuerſten Wünſche und goldenſten Hoffnungen immer aufs neue verſagt und unerfüllt blieben. Wer es nicht mitfühlen kann, welch eine Schallkraft ſelbſt das einfachſte Lied dadurch erhalten konnte, daß ihm ſolch ein Reſonanzboden untergelegt war, der wird freilich dem Männergeſange des 19. Jahrhunderts niemals gerecht werden. Es darf nicht auffallen, daß ſeine Verächter ſich größtentheils unter den Muſikern ſelbſt gefunden haben, und zwar unter denen, welchen man Mangel an Ernſt und hohem Streben am wenigſten vorwerfen kann. Seit Jahrhunderten haben wir uns gewöhnen müſſen, die meiſten Gattungen unſerer Tonkunſt wie losgelöſt vom Volksleben und in einer Welt für ſich beſtehend anzuſehen. So ausſchließlich pflegte man ein Tonwerk auf ſeinen „rein muſikaliſchen“ Werth hin zu prüfen, daß es ſogar der Poeſie ſchwer wurde, in der

Gesangsmusik die ihr zukommenden Rechte zurückzugewinnen. Daß es vollends zulässig sein soll, die Wirkung eines Liedes zum Theil auch an andere, außerkünstlerische Bedingungen zu knüpfen, mag noch immer vielen als eine Erniedrigung der reinen Kunst erscheinen. Dieser Ansicht darf sich aber wohl mit gleicher Berechtigung eine andere entgegenstellen, deren Ideal eine harmonische Entwicklung aller Kräfte einer Nation ist, dergestalt, daß eine jede dieser Kräfte in ihrem Bereiche dahin wirke, den Charakter eines Volkes vollendet auszuprägen. Das ist nun durch den Männergesang versucht worden, auf einem kleinen, unscheinbaren Kunstgebiete zwar, unter Mißgriffen, Uebertreibungen, Geschmacklosigkeiten mancher Art, und trotzdem mit einem dauernden und echten Erfolg, der die höchstfliegenden Erwartungen übertroffen hat. Nachdem unsere nationale Gesangsmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf die letzten Reste verkümmert war, haben wir im Männergesang eine ganz neue Form für den Ausdruck des Volksempfindens gefunden, welche sich zu einer Blüthe entfaltet hat, der kein Volk der Erde etwas Aehnliches an die Seite setzen kann. Darum loben wir es, daß Elben den nationalen Charakter des Männergesangswesen überall stark betont. Sollten wir betreffs des dritten und vierten Buches noch einen unbefriedigten Wunsch äußern, so wäre es der nach vollständigerer Mittheilung der Programme der Gesangsfeste. Eine hierdurch gebildete Statistik, die etwa einen Anhang des Werkes hätte ausmachen können, würde für die Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit gewesen sein, und Elben hatte, wie kein anderer, das Material dazu in Händen.

Das fünfte, sechste und siebente Buch behandelt die Neuzeit. Ihr glänzendstes und folgenreichstes Ereigniß, das Nürnberger Sängerfest von 1861, die dadurch veranlaßte Gründung des deutschen Sängerbundes 1862, das Wirken des Bundes, die drei Feste in Dresden (1865), München (1874) und Hamburg (1882) — alles dies wird im fünften Buche erzählt. Von der gewonnenen Höhe wird dann wiederum ein Umblick gehalten über die

Einzelbünde und -Vereine in ganz Deutschland, einschließlich Deutsch-österreichs und Böhmens (sechstes Buch) und über den deutschen Männergesang in Ungarn und Siebenbürgen, in der Schweiz, in England, Frankreich, Nordamerika, Italien, Griechenland, Türkei, Rumänien, Rußland, Australien (siebentes Buch). Hier will ich nur eine kleine Bemerkung anschließen. Der vorletzte Abschnitt des Buches hat die Ueberschrift: „Vordringen des Männergesangs zu den Franzosen und Engländern" und soll nicht vom deutschen Gesang in den genannten Ländern handeln, sondern von französischen und englischen Singvereinen, die in Nachahmung der deutschen dort entstanden, und von Compositionen, welche für sie geschaffen sind. Abgesehen davon, daß mit diesem Inhalt der Abschnitt nicht an rechter Stelle steht, ist das Thema auch ein solches, daß es, einmal berührt, eine längere Ausführung verdient hätte. Vor allem durfte der so eigenthümlich entwickelte skandinavische Männergesang nicht unbeachtet bleiben. England ist auf einer halben Seite abgehandelt und auch über Frankreich ließe sich mehr sagen. Der wackere G. Kastner kommt bei Elben schlecht weg. Allerdings ist Kastner ein Mann, den man als Ganzes nehmen muß, um für seine einzelnen Leistungen, auch die schwächeren, den Standpunkt billiger Beurtheilung zu finden.

Ueber den im engeren Sinne musikalischen Theil des Buches habe ich im Verlauf der Besprechung nur erst einige gelegentliche Bemerkungen fallen lassen. An der Bearbeitung, die er für die zweite Auflage erfahren mußte, hat sich Capellmeister Schletterer in Augsburg betheiligt. Elben spricht sich im Vorwort darüber aus, wie weit Schletterers Mitwirkung geht: sie betrifft zumeist die neuere Zeit. Ich habe schon gesagt, daß eine so vollständige Trennung der rein musikalischen Würdigung des Männergesanges von seiner geselligen, politischen und nationalen mir nicht unbedenklich erscheint. Nehmen wir aber die Sache hin so wie sie nun einmal ist, so findet sich auch in diesem Abschnitt manches

treffende Wort und über die Charakteriſtiken von Nägeli, Zelter, Kreutzer, Silcher kann man als wohlgelungene erfreut ſein. Andere Meiſter: Schubert, Mendelsſohn, auch Friedrich Schneider, wollen in ihrer Individualität nicht recht klar werden, und bei Weber fehlt vor allem der Hinweis auf die enorme tonbildliche Kraft, die er ſelbſt im kleinſten ſeiner Männerchöre an den Tag legen kann[1]). Der Verfaſſer hält ſich leicht zu ſehr im Allgemeinen; eingehendere techniſche Unterſuchungen, z. B. über die Behandlung und Erweiterung der Liedform bei den verſchiedenen Meiſtern und über ihre Art, mehrſtimmig zu ſetzen, wären hier ſehr erwünſcht und zur gänzlichen Erfüllung der Aufgabe auch unerläßlich. Zur Belebung der Charakteriſtik hätte es gedient, wenn von den Dichtungen häufiger und eingehender die Rede geweſen wäre, denen die Meiſter ihre Töne geſellt haben. Auch die Veranlaſſungen, auf welche, die Zeit und die Verhältniſſe, in welchen gewiſſe beſonders bedeutſame Geſänge entſtanden ſind, lernte man gern genauer kennen. Bei den hervorragendſten Meiſtern vermißt man eine annähernd vollzählige Angabe ihrer Werke, ſo weit irgend möglich mit Entſtehungs- oder doch Erſcheinungsjahr; bei Marſchner z. B. finde ich nur einen kleinen Theil der Lieder, die unbeſtritten erſten Ranges ſind, verzeichnet, und bei keinem die Opuszahl, zu der es gehört. Meine Haupteinwendungen gegen den ganzen Abſchnitt möchte ich in zwei Punkte zuſammenfaſſen. Der eine: Der innere Zuſammenhang zwiſchen den einzelnen Componiſten und ſomit

[1]) Elben ſagt S. 402: „Lützows Jagd iſt zum Volkslied geworden mit ſeinem hinreißenden, alle Hörer zum Mitſingen einladenden Schluß.“ Die letzten Worte laſſen muthmaßen, daß auch er das Lied nur in jener Verunſtaltung kennt, welche den viertaktigen Refrain wiederholt. Dann fällt er allerdings hinreichend in die Ohren. Aber der Zauber des unvergleichlichen Tonbildes — die von fern heranbrauſenden und wie im Sturmwind mit Hörnergeſchmetter vorüberfegenden Reiter — iſt völlig zerſtört. Es iſt Zeit, gegen dieſe Mißhandlung eines Meiſterſtückes einmal nachdrücklich Verwahrung einzulegen.

das eigentlich Musikgeschichtliche wird nicht deutlich. Unser Verfasser theilt allerdings den Stoff in mehrere Paragraphen, und was in einem Paragraphen zusammen abgehandelt wird, soll offenbar auch in einer engeren Beziehung stehen. Aber ich vermag diese Beziehung in sehr vielen Fällen nicht zu finden und vermisse sowohl Princip als Methode der Darstellung. Warum wird in § 61 der Schwabe Kreutzer (S. 413) von den andern schwäbischen Tonsetzern (S. 417) abgetrennt, und warum diese wieder von dem Volksliedermanne Silcher (S. 423)? Zwischen diesem und jenem besteht doch eine augenfällige künstlerische Verwandtschaft. Wie verschieden sind beide von Marschner, wie verschieden alle drei wieder von Loewe! Und doch werden unmittelbar nach Kreutzer erst diese letzteren und dazu noch Methfessel und Reißiger abgehandelt. Schneider dagegen, der unzweifelhaft mit ihnen zusammengehört, ist im vorhergehenden Paragraphen besprochen und befindet sich hier zwischen den Berlinern einerseits und Spohr und Schubert andrerseits. In § 62 wird für einen neuen Zeitabschnitt Mendelssohn als beherrschende Persönlichkeit aufgestellt. Unter seinen „Zeitgenossen und Nachfolgern" finden wir auch — die Brüder Lachner. Man wundert sich darüber um so mehr, als Franz Lachner vom Verfasser selbst „der letzte Vertreter der klassischen Zeit" genannt wird. In der That gehört er zur Wiener Schule, ist Süddeutscher vom Wirbel bis zur Sohle, war also mit seinem Freunde Schubert, auch mit Kreutzer zusammen und sammt diesen möglichst in die Nähe Webers zu bringen. Aber zwischen ihm und Mendelssohn sind keine Gemeinsamkeiten. Unter den Nachzüglern Mendelssohns, die in recht bunter Reihe vorbeidefiliren, bemerken wir zu unserer Ueberraschung F. Kücken, der freilich in Sachen des Geschmacks sehr viel von Mendelssohn hätte lernen können, es aber leider nicht gethan hat und im übrigen außer jedem inneren Contakt mit ihm steht. Nach dem Ende des Zuges hin wird es dann immer tumultuarischer, auf den letzten Seiten

drängen sich nur noch Namen vorüber, darunter manch einer, der, wenn auch in Mendelssohns Gefolgschaft, doch einen aparten Platz verdient hätte, wie der liebenswürdige, feingebildete Wilhelm Taubert. Solch ein Verfahren ist auch dem Nachsichtigsten zu bunt. Und erwägt man es genau, so wird sich finden, daß Mendelssohn die Rolle eines Führers in der Geschichte des Männergesangs überhaupt nicht beanspruchen kann. Seine Männerchöre sind ausgezeichnet durch Frische, Gewähltheit und geistvolle Arbeit. Sie ragen durch ihre künstlerische Vornehmheit hoch hinaus über das Meiste, was um 1840 erschien. Dennoch ist von der Grundempfindung, die seit Anfang des Jahrhunderts im Männergesang Ausdruck suchte, kein starkes Maß in ihnen zu entdecken. Mit dem ihm eignen wunderbaren Stilgefühl hat er sich auch hier dem Charakter der Form angeschmiegt. Aber er erscheint mehr von der Zeitwoge getragen, als daß er sie sich zu Dienst gezwungen hätte. Eher ließe sich noch behaupten, daß er mit seinen großen, begleiteten Werken, dem Festgesang an die Künstler und den beiden Sophokleischen Tragödien neue Wege geöffnet hätte.

Der andere Punkt ist dieser, daß zwischen den verschiedenen Formen, in welchen Männergesang möglich und im Verlauf der Geschichte auch thatsächlich geworden ist, nicht in gebührender Weise unterschieden wird. Wer nur einigermaßen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bewandert ist, der weiß, daß hier Tonsätze, welche nur von Männerstimmen angeführt werden sollen, etwas ganz Gewöhnliches sind. Hätte nun der Verfasser vom mehrstimmigen weltlichen Liede Senfls oder Haßlers gesprochen, so wäre zwar festzustellen gewesen, daß dieses in Tonalität, Art der Mehrstimmigkeit, großentheils auch Besetzung vom Männerchorliede wesentlich verschieden ist. Aber man hätte wenigstens einige Aehnlichkeiten zugeben können. Wo aber diese bei den polyphonen Messen und Motetten zu finden sein sollen, wenn man sich nicht eben damit begnügen will, daß manche Stücke ohne Mit-

wirkung der Sängerknaben von den männlichen Sängern allein ausgeführt wurden, ist gar nicht einzusehen. Mit gleichem Rechte hätten auch alle die Compositionen, die in den „Männergesangvereinen" des 17. und 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden, genannt werden können. Welchen Zweck hat es ferner, in den Werken Händels und Haydns nach Stellen zu suchen, wo einmal nicht der volle Chor, sondern nur die Männerstimmen als Theil des Chors verwendet werden? Vollends in den Opern Glucks, Mozarts und anderer, da hier der Männerchor oft durch rein dramatische Gründe bedingt ist? Alle diese Bemühungen führen eher von der Sache ab, als zu ihr hin, und sind daher eben so wenig am Platze, wie das gesammte erste Buch des Werkes, über das ich mich oben weiter verbreitet habe.

Der Grund und Boden des modernen Männergesangs ist das Lied, und zwar das unbegleitete mehrstimmige Lied. Die Vereinigung dieser drei Merkmale ließ eine Kunstform entstehen, welche am Anfange unseres Jahrhunderts etwas durchaus Neues war. Es gab keinen unbegleiteten Kunstgesang im 18. Jahrhundert, wenn man nicht etwa die Gesänge der Currende ausnehmen will. Wer die Berliner Singakademie als Pflegerin eines solchen anführt, verwechselt das Später mit dem Früher. Unter Fasch und Zelter, also bis zum Jahre 1832, ist hier niemals ohne Begleitung gesungen worden; wenigstens war immer ein accompagnirender Flügel da. Selbst die ersten Männerchöre, die aus diesem Kreise hervorgingen, sollten accompagnirt werden: in zufälliger Ermangelung eines Claviers nahm man eine Guitarre, aber das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen der kräftigen, frischen Männerstimmen, die auch ohne Stütze im Ton blieben, und nun erst ging man wenigstens beim Männergesange und in der bald darauf gegründeten Liedertafel dauernd zum unbegleiteten Gesange über[1]). Welche Folgen die Befreiung des auf sich selbst gestellten Gesanges für die Stimmen-

[1]) Bornemann a. a. O. S. X.

führung und für die Behandlung der Harmonie haben mußte, sieht ein jeder. Sie bildet aber auch die nothwendige Voraussetzung für eine volksthümliche Entwickelung des Männergesanges. Das accompagnirende Clavier fesselt den Gesang ans Zimmer: er bleibt Haus- oder Kammermusik. Erst wenn er gelernt hat, sich nur durch die eignen Schwingen tragen zu lassen, kann er ausfliegen ins Freie, wie der Vogel aus dem Käfig. Nun können die Sänger ihr Lied ertönen lassen im Wandern und in der Waldesruhe, auf der Wogenbahn, unter dem Fenster, im Lagerleben des Krieges, wo sie gehen und stehen. Das unbegleitete Gesangstück mußte von mäßigem Umfang und einfach gegliedertem Wuchs sein, um nicht zu große Schwierigkeiten für die Ausführung hervorzurufen. Diesen Anforderungen entsprach die Liedform aufs vollkommenste, und durch eines jener glücklichen Zusammentreffen, die immer eintreten, wo etwas Bedeutendes entstehen soll, ereignete es sich, daß die Poesie das Verlangen der Musik in ausgiebigster Weise befriedigen konnte durch einen Reichthum schönster Lyrik, wie er in Deutschland niemals größer dagewesen war. Wer nun die musikalische Geschichte des Männergesangs darstellen will, der muß vom unbegleiteten mehrstimmigen Liede nicht nur ausgehen, sondern es auch in seiner Pflege und in seinen Wandlungen bis auf die neueste Zeit beständig als Richtschnur nehmen. Dadurch würden gleich anfangs die meisten und bedeutendsten Compositionen Franz Schuberts als nicht zur Sache gehörig abgetrennt. Gegen ihre rein musikalische Schönheit soll nichts gesagt und ebensowenig soll es unseren Männergesangvereinen verwehrt werden, sich gründlich mit ihnen zu beschäftigen. Aber sie gehören in einen ganz andern geschichtlichen Zusammenhang. Mehrstimmige Gesänge mit Clavierbegleitung, also fürs Haus oder den Privatsalon bestimmt, waren kurz vorher in Wien aufgekommen, und zwar durch Joseph Haydn. Die ausgezeichnet schönen geistlichen und weltlichen Gesangstücke, welche man in Band VIII und IX der alten Breitkopf und

Härtelschen Ausgabe vereinigt findet, begründeten eine neue Gattung seiner Gesellschaftsmusik. In ihren Kreis gehört zumeist, was Schubert für Frauen- oder Männerstimmen mit Begleitung componirt hat, oder es ist doch, wie der „Nachtgesang im Walde" und der „Gesang der Geister über den Wassern" von diesem Ausgangspunkte entwickelt, freilich mit Schubertscher Kühnheit. Es handelt sich auch hier nicht eigentlich um Chorgesang, wennschon manche Gesänge eine stärkere Besetzung vertragen. Aus dieser Darlegung ergibt sich aber der innere Grund, warum Schuberts Männergesänge im weiten Bereich der Liedertafeln und Liederkränze so lange unbeachtet blieben. Nicht einzig aus Gleichgültigkeit dieser Kreise gegen ihre oft bezaubernde Schönheit geschah es, sondern weil sie eben eine ganz andre Wurzel hatten, als das volksthümliche Männerlied, und deshalb fremdartig anmuthen mußten. Aus dem Wege zu schaffen für den geschichtlichen Entwickelungsgang, wie ich ihn mir denke, wären ferner die meisten großen Compositionen für Männerchor und Orchester oder Orgel seit Mendelssohns Zeit. Dessen „Festgesang an die Künstler", Schumanns Motette „Verzweifle nicht", Lachners „Sturmesmythe", Brahms' „Rinaldo", Bruchs „Frithjof", „Römischer Triumphgesang", „Salamis", „Normannenzug" — alle diese und viele andere Werke erscheinen in Formen, die mit der Grundform des Männergesangs nichts zu thun haben. Wenn die ganze Entwicklung des Männergesangs während der ersten vierzig Jahre dieses Jahrhunderts nicht vorhanden gewesen wäre, so könnten sie, auf ihren musikalischen Bau hin betrachtet, dennoch eben so wohl componirt worden sein, wie das D-moll-Requiem des Ausländers Cherubini. Natürlich muß in solchen Stücken auch der mehrstimmige Vocalsatz ein ganz andrer werden, vor allem wird die Vierstimmigkeit unhaltbar, die nur im unbegleiteten Gesange ihre Berechtigung, wir könnten auch sagen: ihre Entschuldigung findet. Die Sache liegt doch so, daß nachdem einmal die großen Männerchöre überall in Deutsch-

land entstanden waren, die Componisten sich diese schönen Organe nicht entgehen lassen wollten und sie nun nach ihrem Ermessen verwendeten, nicht aber so, daß ihre großen Compositionen eine genetische Fortentwicklung der Formen darstellten, auf die der Männergesang sich allein gründete und gründen konnte. Hält man diese Dinge nicht streng auseinander, dann ist es nicht möglich, Geschichte zu schreiben, das Verfahren kann nur in einer Zusammenschüttung von Einzelheiten bestehen, wobei es möglich wird, sogar die „Rhapsodie" von Brahms unter die Männerchor-Compositionen zu rechnen.

Ich brauche mich wohl nicht dagegen zu verwahren, daß ich die künstlerische Berechtigung der vielen vortrefflichen Compositionen für Männerchor und Orchester an sich nicht angreife. Es handelt sich nur darum, für eine geordnete wissenschaftliche Darstellung die Bahn frei zu machen. Die Einförmigkeit seines Klangmaterials wird es dem Männerchor immer verwehren, die Größe seiner Formen über eine gewisse eng gesteckte Grenze hinaus auszudehnen, wogegen der Zutritt des vielgliedrigen und und vielfarbigen Orchesters sogleich große Dimensionen ermöglicht. Daß es indessen auch dem unbegleiteten Männerchore nicht unbedingt versagt ist, sich über die enge Liedform hinaus zu verbreiten, können die beiden Vokal-Oratorien Loewe's beweisen, und es ist bedauerlich, daß Niemand in dieser Richtung weiter gearbeitet hat. Auch die geistlichen Motetten, Psalmen, Hymnen u. s. w., wenn schon sie mehr nur einen praktischen Nothbehelf darstellen und von der Entwicklungsbahn des Männergesangs wie der Kirchenmusik gleichermaßen abseits liegen, haben doch in manch einem Falle bewiesen, daß das Material dehnbar genug ist, um auch für größere Gebilde auszureichen. Indessen gewährte schon die Liedform allein Abwechslungsmöglichkeiten genug, welche schöpferische Geister immer wieder von neuem beschäftigen konnten und die nachzuweisen eine vornehmste Pflicht der Geschichtsforschung wäre. Darüber hinaus hat das Männer-

chorlied die Entstehung andrer Kunstgattungen bewirkt, und erscheint in dieser Eigenschaft in einem neuen, bedeutsamen Lichte. Daß mit der Zeit auch der Frauenchor selbständige Pflege erfuhr, ergab sich schon aus dem Gegensatze, doch konnten hier die Resultate aus manchen Gründen keine erheblichen werden. Aber das mehrstimmige Lied für gemischten Chor ist durch das Männerchorlied ins Leben gerufen. Es hat einen besonderen Reiz, diesem Hergange nachzuspüren, nicht zum wenigsten deshalb, weil man dabei wieder auf die Berliner Liedertafel als ersten Entwicklungsansatzpunkt zurückgeführt wird. Bei besonders festlichen Gelegenheiten, z. B. dem Geburtstage des Königs und der Königin, pflegte die Liedertafel Damen des singakademischen Kreises einzuladen, welche sich dann am Gesange betheiligten. So entstand eine neue Art von Gesellschaftsgesang für vier, fünf, sechs und mehr gemischte Stimmen. Aus den Büchern der Liedertafel kann man sich darüber unterrichten, ich ziehe es vor, auf Webers gedruckte Lieder für gemischten Chor hinzuweisen. Im Sommer 1812, zu derselben Zeit also, da er für die Liedertafel das „Turnierbankett" schrieb, componirte Weber vier mehrstimmige Lieder theils für Friederike Koch, theils für Frau Jordan-Friedel und deren Kreis, d. h. den Singakademie-Kreis, denn beide Damen gehörten ihr als Hauptstützen an, zudem waren Flemming, der Verlobte der Koch († 1813, Componist des Integer vitae), und der Gatte der Jordan-Friedel eifrige Liedertäfler. Die Lieder sind: „Lenz erwacht und Nachtigallen" (3. Juni 1812) für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe, „Zur Freude ward geboren" (17. Juni 1812) für 1 Sopran, 2 Tenöre und Baß, „Geiger und Pfeifer, hier habt ihr Geld darauf" (6. Aug. 1812) für dieselben Stimmen, „Heiße, stille Liebe schwebet" (8. Aug. 1812) für dieselben Stimmen. Schon ein Blick auf die Besetzung zeigt, auf welchen Weg sich die Phantasie des Componisten hatte leiten lassen. Den Stamm des mehrstimmigen Körpers bildet der Männerchor, ihm ist durch Hinzufügung

einer Sopranſtimme, oder zweier, gleichſam noch ein Stockwerk aufgeſetzt. Durch die natürliche Beſchaffenheit der menſchlichen Stimmen und ihr Verhältniß zu einander kann eine ſolche Beſetzung nicht hervorgerufen ſein, ſie muß ihren äußeren Grund haben, der hier eben die Anknüpfung an den Männerchor der Liedertafel war. Chorlieder dieſer Art entſtanden dann fort und fort. Auch Marſchners drei ſechsſtimmige Geſänge Op. 55, welche gegen Ende der zwanziger Jahre in der Zeit ſeiner „Tunnellieder" componirt ſind, gehören dazu. Sie ſind für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bäſſe geſetzt und „der Singakademie zu Berlin ſowie deren würdigen Direktor Herrn Profeſſor Zelter" gewidmet. Es verſteht ſich ſchon nach den Texten von ſelbſt, daß nicht die eigentliche Singakademie gemeint iſt, ſondern die Liedertafel in ſolchen Fällen, wo Damen eingeladen wurden. Das erſte Lied ſcheint ſogar auf die „obligaten klingenden Gläſer" eingerichtet zu ſein, womit die Liedertafel manche ihrer Tafelgeſänge zu accompagniren pflegte. Mendelsſohns Lieder für gemiſchten Chor kommen, mit einer früheren Ausnahme, erſt 1839 zum Vorſchein, da alſo das Männerchorlied ſchon ſeit Jahrzehnten in ſchönſter Blüthe ſtand, und Mendelsſohn ſelbſt hat ſich dieſem früher zugewendet, als jener Gattung. Ob auch bei ihm Berliner Anregungen mitwirkten, bleibe hier dahingeſtellt. Da mittlerweile überall in Deutſchland ſich Vereine für gemiſchten Chor gebildet hatten, mußte es in der Luft liegen, das Beiſpiel der Männerchöre mit anderem Material nachzuahmen. So gewiß nun das Lied für gemiſchten Chor die höhere Kunſtgattung von beiden iſt, ſo ſicher iſt anderſeits, daß es in dem Wettſtreit mit dem Männerchorliede den kürzeren gezogen hat. Es läßt ſich daraus wieder einmal erkennen, wie viel in der Geſchichte darauf ankommt, daß etwas zu rechter Zeit erſcheint. Weil dies beim Männergeſang der Fall war, iſt er zu einer neuen Kunſtgattung erwachſen, die nach jeder Seite hin, auch der techniſchen, eine vollſtändige Ausbildung aller ihrer Kräfte

zeigt. Wenn es bei ihm nicht an einzelnen Fällen fehlt, in denen nach einer falschen Richtung experimentirt ist, so kommt dergleichen in der Entwicklung jeder Kunstgattung vor. Im allgemeinen muß gesagt werden, daß sich in der Art für Männergesang zu schreiben eine feste Technik hergestellt hat, die für alle Zeit als Muster gelten kann. Anders im Lied für gemischten Chor. Es ist nach Mendelssohns Vorgang viel gepflegt worden. Aber wollen wir ehrlich urtheilen, so ist keiner über das hinausgekommen, was jener beim ersten Anlauf so glücklich erreicht hat. Die meisten sind weiter hinter ihm zurückgeblieben. Die reicheren Mittel des gemischten Chorlieds sind nicht entfernt so vollständig und sachgemäß ausgenutzt worden, und wenn man die Blüthe des mehrstimmigen A cappella-Gesanges im 16. Jahrhundert vergleicht, so darf man, ohne jemandem zu nahe treten zu wollen, doch wohl sagen, daß unsere Zeit im Belang der Technik sich zu jenem verhält, wie der Stümper zum Meister. Der Grund mag mit darin liegen, daß jene alten Muster erst in neuester Zeit anfangen, den Musikern bekannter zu werden, die meisten also aufs Experimentiren angewiesen waren, in dem sie ihr Stilgefühl nicht immer so sicher leitete, wie Mendelssohn. Aber der Hauptgrund war doch wohl ein anderer. Das Madrigal der Italiener, das Lied der Deutschen wäre im 16. Jahrhundert nicht zu jener außerordentlichen Ausbildung gelangt, wenn nicht — namentlich in Italien — die gesellschaftlichen Verhältnisse sie im höchsten Maße begünstigt hätten. Im Deutschland unseres Jahrhunderts fehlte diese Gunst der Verhältnisse. Die Stätten, wo allein das Lied für gemischten Chor eine wirklich fördernde Pflege bilden konnte, waren die großen Chorvereine. Sie aber hatten wichtigere Aufgaben und konnten das Lied nur als Mitläufer behandeln. Dagegen traf beim Männergesang alles zusammen, was zur Pflege des Liedes nur irgend gewünscht werden konnte. Nicht an letzter Stelle ist dahin zu rechnen, daß die Männerchorlyrik sich

auf einem unbegrenzten Gebiete bewegen konnte, während für den gemiſchten Chor die Wahl der poetiſchen Gegenſtände, eben weil Frauen ſich betheiligten, eine beſchränkte ſein mußte.

Doch genug von dieſen Dingen, die über das Gebiet hinausführen, das zu bearbeiten unſer Verfaſſer ſich vorgeſetzt hatte. Was ich angedeutet habe, ſollte nur die Anſicht weiter begründen, daß nicht allein in ſozialer und politiſcher, ſondern auch in rein künſtleriſcher Hinſicht die Hauptbedeutung des Männergeſangs ganz und gar auf dem Liede beruht. Jetzt, da er ſich dem Abſchluß einer großen Periode zu nähern ſcheint, iſt es gut, auf dieſe Wurzel ſeiner Kraft mit Nachdruck hinzuweiſen, damit die Kraft nicht in falſcher Züchtung vergeudet wird.

Johann Georg Kaſtner.

Kaſtner, Johann Georg, wurde den 9ten März 1810 in Strasburg gebohren. Früh ſchon verrieth er eine vorzügliche Neigung zur Muſik. Im ſechſten Jahre erhielt er Unterricht im Clavier und im Geſange. Neben ſeinen Muſikbeſchäftigungen frequentirte er das Strasburger Gymnaſium, wo er alle Vorſtudien machte, die zur künftigen Laufbahn, der theologiſchen nehmlich, der man ihn beſtimmte, [verlangt wurden]. Sein Fleiß und ſein Augenmerk war jedoch im beſonderen Maaße auf die Erlernung der Muſik gerichtet. Auch waren ſeine Fortſchritte im Klavier, nach kurzer Zeit, von erheblichem Erfolge, und als Knabe noch wagte er ſchon einige kleine Kompoſitionsverſuche. Zudem lernte er die hauptſächlichſten Inſtrumente kennen und behalf ſich hiebei ſelten fremden Rathes. Im Jahre 1826 kam ihm ein altes Manuſcript zu Geſichte, das von Harmonie handelte; durch dieſe Schrift angeregt, ſah ſich K. nach größeren Werken um, und ſtudierte zu dieſem Behufe die vorzüglichſten deutſchen Lehrbücher der Tonkunſt. — 1827 wurde er in die Matrikel des theologiſchen Seminariums aufgenommen. In den Ferien deſſelben Jahres ſchrieb er eine Ouverture, Chöre, Märſche, Zwiſchenacte ꝛc. zu einem Drama: „die Erſtürmung Miſſolonghis“, mit Succeß auf der Strasburger Bühne vorgeſtellt; wie auch die Ouverture, Entr' actes, Marches ꝛc. des Dramas: „der Schreckenſtein“. —

Nach vorhergegangenem, glücklich bestandenem Staatsexamen übersandte ihm, 1829, die Pariser Academie das Diplôm eines Bacchelier-ès-lettres. Um dieselbe Zeit auch erhielt K. vom Kapellmeister Maurer Unterricht in der Instrumentation und practischen Composition, und 1830 machte ihn der Musikdirector Roener mit der Lehre des doppelten Contrapunctes und der Fuge bekannt. — Im folgenden Jahre kam Kastner in den Besitz der Werke Reicha's, die er studirte. Nebenbei componirte er mehrere Serenaden für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten. 1832 verfaßte er eine große Oper in fünf Acten „Gustav Wasa" (im nehmlichen Jahre aufgeführt). Hiermit war aber auch über sein künftiges Leben entschieden, er trat freiwillig von der Theologie ab, um sich mit ungetheiltem Interesse der Tonkunst hinzugeben. 1833 verfaßte er eine zweite fünfactige Oper: „die Königin der Sarmaten", 1835 vorgestellt. Sodann „der Tod Oscar's", Oper in 4 Acten, und „der Sarazene", eine komische Oper in 2 Acten.

1835 begab sich Kastner nach Paris, wo er sich gleich anfangs mit Reicha verband, der, in freundschaftlichem Verkehr, belehrend auf den jungen Künstler einwirkte.

Hierauf veröffentlichte K. nach einander folgende Werke, die sämmtlich die Approbation der Academie royale des Beaux-arts de l'Institut de France erhielten". . .

Der Leser, dem nicht unbekannt sein wird, daß Johann Georg Kastner unlängst einen Biographen gefunden hat, irrt, wenn er etwa meinen sollte, daß diese Notizen aus dem Werke Hermann Ludwigs ausgezogen seien, oder sonst in irgend einem Zusammenhang mit ihm ständen. Kastner wurde 1843 auf Meyerbeers Vorschlag zum auswärtigen Mitglied der königlichen Akademie der Künste zu Berlin erwählt. Es ist üblich, bei dieser Gelegenheit eine kurze Autobiographie einzureichen, welche im Archiv der Akademie niedergelegt wird. Mit jener Skizze hat Kastner dieser Sitte entsprochen. Es folgt dem letzten Satze noch die Aufzählung seiner theoretischen und praktischen

Werke; dann erwähnt er seiner 1840 erfolgten Promotion zum Ehrendoctor der Universität Tübingen und nennt die deutschen und französischen Zeitschriften, an denen er mitarbeitet. Dem Verfasser der Biographie ist diese Quelle unbekannt geblieben. Es lohnt sich, sie nachträglich ans Licht zu bringen, weil sie in einigen Einzelheiten seiner Darstellung widerspricht. Ich maße mir nicht an, zu entscheiden, auf welcher Seite das Recht ist. Sicherlich verdienen Kastners eigene Angaben volles Vertrauen. Aber auch der Biograph hat gewissenhaft gearbeitet, und es ist nicht unerhört, daß sich jemand über eigne Erlebnisse nach Jahren im Irrthum befindet. Warten wir also ab, ob der Verfasser sich veranlaßt sieht, in der Sache selbst das Wort zu nehmen.

Die Anregung zu dem biographischen Denkmal, welches Kastner 19 Jahre nach seinem Tode erhalten hat, ist von dessen Wittwe ausgegangen [1]). Ihrer Pietät ist die prachtvolle Ausstattung des Buches zu verdanken; sie ist es jedenfalls auch zunächst gewesen, die dem Biographen das Material geliefert hat. Durch das vereinigte Bemühen beider ist ein werthvolles Werk zu Stande gebracht worden. Mit ihm betritt Hermann Ludwig (von Jan), der als Schriftsteller in Straßburg lebt, meines Wissens zum ersten Male das Gebiet der Musikwissenschaft. Er hat mehr zu geben getrachtet, als eine einfache Lebensdarstellung. Er hat gesucht, die Biographie zum Geschichtsbilde zu erweitern. Hierzu war er, sowohl wegen der reichen Begabung und Wirksamkeit, als auch wegen der Eigenart Kastners wohl berechtigt. Diese Eigenart aber beruht auf einer Verquickung germanischen Wesens mit französischer Kultur, wie sie eben nur an dem Elsässer, oder richtiger: Straßburger unseres Jahrhunderts zu

[1]) Hermann Ludwig, Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Zwei Theile in drei Bänden. Mit einer Portraitradirung Kastners, Lichtdruck-Abbildungen, Facsimiles und Musikbeilage. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Tage treten konnte. Wenn also der Biograph in weit ausgreifender Einleitung die politische und geistige Entwickelung des Elsasses von alter Zeit her dargelegt, so hat er sich dadurch nicht nur den Dank aller derjenigen Deutschen verdient, welchen nicht gestattet ist, durch eigne Studien und Erfahrungen sich von diesen Dingen ein Bild zu machen, denen aber Belehrung hierüber schon aus vaterländischen Gründen hocherwünscht sein muß. Er hat durch seine Schilderung zugleich die unentbehrliche Grundlage zum Verständniß und zur richtigen Würdigung der Persönlichkeit Kastners gegeben. Ein echter Sohn des alemannischen Elsaß, aber durch Schicksal und eigne Neigung bestimmt, in der gallischen Hauptstadt zu leben und zu wirken, gehörte er zu den Talenten, „welche in frischem und lebendigem geistigen Stoffwechsel ihrer Nationalité morale und Nationalité politique im Boden des Adoptivvaterlandes Früchte trugen, in denen die durchaus vorwiegende urheimathliche Natur jener zur Ehre, dieser zu Nutz und Frommen gereichte". Solche Talente sind „selten genug, um in ihrer Eigenart erhöhtes Interesse für ihren Entwicklungs- und Schaffensgang zu erwecken" (I, 54). Darum ist es auch sehr wohlgethan, wenn der Verfasser bei der Erzählung von Kastners Jugend eingehend verweilt und die ihn umgebenden Zustände zu breiter Anschaulichkeit gelangen läßt.

Schade nur, daß das Bestreben, den Hintergrund allenthalben recht reich auszufüllen, manchmal zu einer Verwischung der Grenzen geführt hat, die zwischen Biographie und allgemeiner Geschichte bestehen. Wie viel von dieser einem Lebensbilde zugesetzt werden darf, dafür gibt es einen sicheren Maßstab. Zustände oder Bewegungen der Allgemeinheit dürfen sich nur dann vor dem Leser entfalten, wenn das Individuum, dessen Leben beschrieben wird, eine Spitze derselben bildet, in ihnen eine Führerrolle spielt. Die Spitze kann hoch oder niedrig, die Führerrolle groß oder klein gewesen sein. Je nach diesen Erwägungen wird der Schriftsteller das Geschichtsbild ausführlicher gestalten oder mehr nur andeuten. Ist eine bestimmende Be-

theiligung des Individuums gar nicht nachweisbar, so muß der tiefe Hintergrund überhaupt verschwinden. Denn er würde die Theilnahme des Lesers von der Hauptsache abziehen, und eine einheitliche Form des Lebensbildes wäre unmöglich gemacht. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, ist die Schilderung der Juli-Revolution (I, 225—243) viel zu breit gehalten: man verliert Kastner zeitweilig ganz aus den Augen. Was gesagt werden mußte, um klar zu machen, wie sich Kastners Entwickelung in diese Ereignisse verschlang, ließ sich auf wenigen Seiten thun. Das Gleiche gilt von dem „Blick auf Paris im Jahre 1835" (II, 3—69). Gewann Kastner für die Pariser Gesellschaft unter dem Bürgerkönigthum auch nur annähernd eine ähnliche Bedeutung, wie Alfred de Musset, George Sand, Heinrich Heine, wie Auber, Meyerbeer, Liszt, Chopin? Ich glaube: nein, so hoch auch seine hiervon ganz unabhängigen Verdienste anzuschlagen sind. Oder wäre es doch der Fall gewesen, so träte es in des Biographen Darstellung nicht hervor, und dann läge der Fehler in ihr. Außerdem aber: von dem Leserkreis, welchen sich der Verfasser vorgestellt haben wird, ist wohl anzunehmen, daß er mit jenen Zuständen mehr oder weniger vertraut ist. Auch mit Rücksicht hierauf hätte er sich kürzer fassen können.

Selbst in der strengsten wissenschaftlichen Arbeit soll man niemals die Rücksicht auf die Formgebung gänzlich hintan setzen. Für die Biographie gilt das noch viel mehr. Denn die Biographie ist keine ausschließlich wissenschaftliche Form, die Kunst hat an ihr einen sehr erheblichen Antheil. Ich meine natürlich nicht, daß die Strenge der Forschung sich auch hier nur das Allergeringste erlassen dürfte. Aber nothwendig ist auch, daß endlich ein Ganzes entsteht, das als solches einen proportionirten, wohlgefälligen Eindruck macht. Auch die Schreibart muß auf einen solchen Eindruck zielen. Ich berühre hier eine schwache Seite unseres Buches. Dem Stil fehlt die Schlichtheit und Natürlichkeit, welche bei einem vorwiegend erzählenden Werke den Grundton abgeben sollte. Die Satzbildung ist schwerfällig,

manchmal labyrinthiſch verworren. Man ſehe II, 3, von Zeile 14, II, 381, oben; oder I, 179, von Zeile 6; II, 126, von Zeile 5. Man verſuche einmal, dieſe Sätze vorzuleſen, und beobachte, wie viele der Zuhörer ſie verſtehen. Ich ſchreibe ſie nicht ab, weil durch das Citiren von Einzelheiten dieſe leicht unverhältnißmäßig hervortreten. Aber wer nachlieſt, wird mir beiſtimmen, und ich glaube der Verfaſſer ſelbſt dürfte mir nicht Unrecht geben. Ein geſuchtes, ſchwülſtiges Weſen verſtärkt die unerfreuliche Wirkung. Es fehlt dem Schriftſteller gar nicht an Anſchauungen und Bildern; aber was er häufig vermiſſen läßt, iſt Maß und Geſchmack. Die beiden letzten der angeführten Stellen bieten Belege: hier will er durch bildliche Anwendung muſikaliſch-techniſcher Ausdrücke eine gewiſſe Stimmung hervorbringen, die den Inhalt der Sätze heben ſoll. Ich kann aber nur finden, daß er ſich in den Mitteln ganz vergriffen hat. Wie weit ſteht er mit dieſem Theile ſeiner Leiſtung hinter der Stilkunſt der Franzoſen zurück! Und es lag doch ſo nahe, ſich ihrer gerade bei dieſer Arbeit zu erinnern.

Eine andere Ausſtellung, die ich den Bemerkungen über den Stil des Buches anſchließe, betrifft die Art, wie der Verfaſſer die Quellen franzöſiſcher Sprache benutzt hat. Daß er ſie ſehr häufig unverarbeitet in ſeine Darſtellung einfließen läßt, ſoll ihm nicht vorgeworfen werden, obſchon ich glaube, er hätte ſich auch hierin mehr beſchränken können. Unzuläſſig aber müſſen die vielen und langen, oft Seiten langen, Anführungen in der Originalſprache erſcheinen. An anderen Stellen freilich gibt er Verdeutſchungen, aber ein Grundſatz des Verfahrens iſt nicht erkennbar, und dadurch wird die Sache noch bedenklicher. Die ſprachliche Einheit in einem Buche feſtzuhalten, müßte für jeden Schriftſteller ein Geſetz ſein, dem er nur in den dringendſten Fällen und dann nie ohne gute Begründung zuwider handelte. Der Verfaſſer wird nicht einwenden, daß er bei jedem ſeiner Leſer die Kenntniß der franzöſiſchen Sprache habe vorausſetzen dürfen. Er weiß ſo gut wie wir, daß der Uebergang von einer Sprache

zur andern jedesmal auch einen Umsprung der Stimmung mit sich führt. Selbst der geduldigste Leser wird bei solch zweckloser Turnerei endlich müde, zerstreut, verdrossen. Fremdsprachliches soll man, wenn die Anführung des Originals wissenschaftlich nothwendig ist, als Anmerkung oder Anhang geben. Es ist besonders der dritte Band, in dem der gerügte Uebelstand störend entgegentritt. Und überhaupt will es mir scheinen, als ob die gründliche Durcharbeitung des Stoffes, welche dem Leser von Anfang her ein wohlthuendes Gefühl der Sicherheit gibt, sich verringere, je mehr es dem Ende zugeht.

Von dem neunten Abschnitte des dritten Bandes, der im Rückblick ein Gesammtbild des ganzen Menschen Kastner vor uns aufsteigen läßt, gilt dies Urtheil aber nicht. Hermann Ludwig besitzt eine Eigenschaft, welche schwer genug wiegt, die berührten Mängel auszugleichen, er besitzt Gestaltungskraft. Diese zeigt sich nicht nur in dem erwähnten Rückblick, sondern auch in der Einleitung des ersten Bandes, in Kastners Jugendgeschichte, in der Erzählung des Lebens Boursaults und seiner Tochter, kurz überall da, wo es gilt, aus gegenständlichem Stoff zu gestalten. Da entstehen unter seiner Feder anschauliche, lebensvolle Bilder, welche sich der Phantasie des Lesers einprägen, und — ich wiederhole es — das hier sich offenbarende Talent ist stark genug, um die von seiner Schreibart ausgehenden weniger günstigen Eindrücke einigermaßen zurückzudrängen. Seinen Beruf zu biographischer Darstellung hat er erwiesen; möchte es ihm in späteren Arbeiten gelingen, auch seinen Stil zu der Anmuth und Klarheit durchzubilden, welche man von seinem Talente erwarten darf.

Nun wird es vielleicht zu hören befremden, muß aber doch gesagt sein, daß man trotz alledem eine erschöpfende Vorstellung von dem, was Kastner war und wirkte, nicht gewinnt. Wir machen die Bekanntschaft eines Charakters von seltener Tüchtigkeit und widmen ihm gern unsere volle Hochachtung und Sympathie. Für denjenigen, welcher den Mann aus seinen Werken

ſchon kennt, iſt das Buch anregend und belehrend. Wer aber von ſeiner Bedeutung noch nichts oder wenig gewußt hat — und ich fürchte, die Mehrzahl der Leſer iſt in dieſer Lage —, der wird auch nach Leſung des Buches in der Hauptſache nicht viel beſſer daran ſein. Der Verfaſſer, ſo löblich beſtrebt, uns Kaſtner überall in lebendiger Verbindung mit ſeiner Mitwelt zu zeigen, hat auf eine kritiſche Prüfung ſeiner Werke faſt ganz verzichtet. Wir erfahren nichts über Stil und Gehalt ſeiner Jugendcompoſitionen, nichts über die Vorbilder, welche ſich in ihnen erkennen laſſen. An einer Stelle werden Weber und Beethoven als diejenigen Meiſter genannt, zu denen er ſich am meiſten hingezogen fühlte, doch ſei ſein eigenes Schaffen frei geblieben von eigentlichen Anklängen (III, 273). Sind hiermit nur die Werke Kaſtners aus der Zeit ſeiner Reife gemeint, oder auch ſeine Jugendwerke? Und wenn auch in dieſen keine Anlehnung ſichtbar wird, worauf ſtützt ſich die Behauptung innerer Verwandtſchaft? Welche Stellung nimmt er in Paris als Operncompoſiſt zu ſeinen Zeitgenoſſen ein? Wie verhalten ſich ſeine Männerchöre zu den gleichzeitigen deutſchen? Welcher Art iſt der Stil ſeiner Symphonie-Cantaten? Bei den muſikwiſſenſchaftlichen Werken Kaſtners fragt man nach der Art der Forſchung, nach der Bedeutung und Sicherheit der Reſultate, nach der Stellung, welche Kaſtner unter den Muſikgelehrten unſeres Jahrhunderts einnimmt. Aber auf alle dieſe Fragen erhält man keine, oder nur eine unzureichende Antwort, und doch lag hier eine bedeutende und lohnende Aufgabe vor. Der Verfaſſer beſchränkt ſich meiſt darauf, die Urtheile der Zeitgenoſſen über Kaſtners Werke anzuführen. Wenn er einmal zur eigenen Analyſe eines „Livre-Partition“ anſetzt, ſo entlehnt er die Mittel zu ihr aus den Schriften Richard Wagners und bringt dadurch unwiſſentlich die ganze Kunſt und Wiſſenſchaft Kaſtners in ein falſches Licht. Wagners Abhandlungen ſind reich an urſprünglichen und bedeutenden Gedanken, aber ſtreng genommen laſſen ſich dieſe nur auf ſeine eigenen Kunſtwerke be-

ziehen. Auf andere Compoſitionen paſſen ſie nicht, auf diejenigen Kaſtners wohl am allerwenigſten. Schlimmer freilich iſt es noch, wenn von Schopenhauer die Werkzeuge geborgt werden, um in das Innerſte der Muſik einzudringen.

Die Frage, ob Kaſtners Muſik vorzugsweiſe deutſches oder franzöſiſches Gepräge zeige, ſcheint der Verfaſſer in erſterem Sinne zu beantworten. Er ſagt, daß die Muſik im Elſaß immer einen vorherrſchend deutſchen Charakter getragen habe (I, 52 f.), und weiß dies auch bis zu einem gewiſſen Grade glaubwürdig zu machen. Daraus könnte denn mit einigem Rechte geſchloſſen werden, daß auch Kaſtner der Muſiker in deutſchem Weſen wurzle, wozu ſeine Vorliebe für Beethoven und Weber ſtimmen würde. Die Wirklichkeit aber widerſpricht dem. Zwar ſeine ungedruckten Jugendwerke ſind mir unbekannt; ſie ſind auch nach dem im dritten Bande befindlichen Verzeichniß zum größten Theil nicht mehr erhalten; vielleicht würden vor allem die Sinfonien und Ouverturen intereſſante Einblicke in ſeine Entwickelung gewähren. Aber wenn das Kind des Mannes Vater iſt, ſo läßt ſich doch von den reifen Werken ein leidlich ſicherer Rückſchluß wagen. Dieſe nun verrathen kaum irgend welche deutſche Einwirkung. Einiges, worin man Webers Geiſt ahnen möchte, wie der Chœur des Songes in der Symphonie humoristique: Les Cris de Paris, läßt ſich eher noch auf Boieldieu zurückführen. Von Beethoven vollends nirgends eine Spur; wer die Ouverture zur Symphonie-Cantate La Saint-Julien des Ménétriers geſchrieben hat, der ſtand ſicherlich dem deutſchen Sinfoniker gänzlich fern. Ich ſuche nicht nach Anklängen, ſondern nach jener tieferen Verwandtſchaft, wie ſie z. B. faſt alle ſpäteren deutſchen Muſiker mit Weber zeigen. Daß ſie bei Kaſtner fehlt, iſt um ſo bemerkenswerther, als die von ihm für Geſang und Orcheſter componirten größeren Werke ſich meiſtentheils in jenem romantiſchen Kreiſe bewegen, der von Weber beherrſcht wurde. Aber man vergleiche nur einmal den Geſang der Sirenen in Le rêve d'Oswald mit dem Meermädchengeſang im „Oberon“;

es ist sofort einleuchtend, daß sich hier französische und deutsche Musik gegenüber stehen. Auch die mehrstimmigen Männergesänge, welche Kastner unter dem Titel Les chants de la vie herausgegeben hat, und bei denen er sich deutsche Männerchöre direkt als Muster vorstellte, sind etwas gänzlich anderes, als diese. Wie konnte aus dem Elsaß, wenn es deutsch empfand, sang und spielte, ein solcher Musiker hervorgehen, zumal da der Mann in allen anderen Dingen die germanische Stammesart thatsächlich nirgends verleugnet?

Hier muß man sich erinnern, was denn zu der Zeit, da Kastner heranwuchs, von wirklich deutscher Musik in weiteren Kreisen herrschte. Mit der Instrumentalmusik der Wiener Meister und den Oratorien Haydns und Händels wird man es genannt haben. Nun war die Pflege der Musik in den verschiedenen Gauen und Städten deutschen Wesens eine sehr ungleiche, in Straßburg befand sie sich damals in offenbarem Verfall. Weder die Institute für Chormusik noch die für Orchesteraufführungen wollten gedeihen. In dieser Beziehung konnte Kastner nachhaltige Eindrücke kaum empfangen. Deutscher Männergesang hat erst nach seiner Zeit in Straßburg tiefere Wurzeln geschlagen. In der Oper aber gelangte die deutsche Art so gut wie gar nicht zur Geltung. Mozart war eine vereinzelte Erscheinung geblieben und stand für das große Publikum zu hoch. Beethoven und Spohr konnten in des Wortes voller Bedeutung überhaupt nicht als Operncomponisten gelten und verschwanden in dem Strome glänzender Talente, der nach wie vor von Italien, in zweiter Reihe auch von Frankreich ausging. Weber wäre der Mann gewesen, die Ausländerei in ihre Schranken zu weisen, hätte ihn nicht ein früher Tod vom Kampfplatz abgerufen, und Marschners Kraft war nicht nachhaltig genug, um Webers Werk siegreich zu vollenden. Cherubini, Spontini, Rossini und Bellini, Mehul, Isouard, Boieldieu und Auber — sie sind es gewesen, die der damaligen Oper auch in Deutschland die Wege wiesen. Unvergleichlich viel größer als jetzt war aber damals noch der Ein-

fluß, den die Oper auf das gesammte Musikleben ausübte. Dasjenige, was man die mittlere Tonsprache jener Zeit nennen kann — eine jede Periode besitzt ein solches auf musikalischem Gemeingut beruhendes Idiom —, war vorzugsweise durch die Opernmusik gebildet worden. Da es an bedeutenden Künstlern in Straßburg gänzlich fehlte, Kastner auf Musiker geringen Ranges oder auf sich selbst angewiesen war, auch mit 25 Jahren zum ersten Male aus diesen Verhältnissen herausgelangte, so mußte die Luft musikalischer Mittelmäßigkeit, die er in den Lebensjahren der größten Bildsamkeit und Empfänglichkeit unausgesetzt einathmete, die Entwickelung seines Geschmackes und seiner Produktionskraft natürlich stark beeinflussen. Sie würde dies nach der Richtung des Opernhaften auch dann gethan haben, wenn nicht die Aufführungen der Straßburger Operngesellschaften verhältnißmäßig noch das Beste gewesen wären, woran er seinen aufstrebenden Geist nähren konnte. Daß er mit besonderer Begierde sich auf die Operncomposition warf, ist demnach begreiflich; offenbar aber fühlte er sich auch für dramatische Musik von Natur aus am meisten veranlagt. Ich denke nicht zu irren, wenn ich vermuthe, daß er in seinen dramatischen Jugendwerken die italienisch-französische Durchschnittssprache seiner Zeit geredet hat. In Paris tritt dann allgemach eine gewähltere Art und der französische Accent stärker hervor; auch dem blendenden Eindruck der Opern Meyerbeers hat er sich wohl nicht entzogen.

In gleichem Jahre mit Kastner ist Robert Schumann geboren. Die Jugendentwickelung beider bietet Aehnlichkeiten. Hier wie dort Eltern, die der Tonkunst fern stehen, hier wie dort die Bestimmung für einen wissenschaftlichen Beruf, und der ungern gemachte Versuch, sich auf ihn vorzubereiten. Die Ungunst der Umgebung, unter der Kastner zu leiden hatte, mußte Schumann in ähnlich starkem Maße in seiner sächsischen Provinzialstadt erfahren. Freilich bot ihm das Elternhaus selbst viel reichere Quellen der Bildung, früher als Kastner gelangte er in

die Welt hinaus und an eine Stätte althergebrachter Kunstpflege, Nahrungssorgen blieben ihm erspart, er konnte sich ungehindert ausleben. Aber bei der Vergleichung der Werke beider zeigt sich ein Qualitätsunterschied, zu dessen Erklärung diese Dinge nicht ausreichen. Bei Schumann bricht eine Welt neuer und urdeutscher Kunstideen mit elementarer Gewalt hervor; hier offenbart sich ein großes schöpferisches Talent. Kastner kann man als ein solches nicht bezeichnen; ihm fehlt zwar nicht die Produktionslust, wohl aber die scharf ausgeprägte Eigenart. Es ist ein Fehler der Biographie, daß diese Thatsache nirgends bestimmt ausgesprochen wird. Der Leser, welcher nichts von Kastner kennt, schwebt in unbehaglicher Unsicherheit darüber, welch eine künstlerische Potenz er sich gegenüber hat. Diese war nicht ersten Ranges. Wäre sie es gewesen, so würde sie sich durch die beschränkenden Verhältnisse hindurch ihre Bahn gebrochen haben. Dann hätte auch wahrscheinlich nicht der Oper das Hauptstreben Kastners gegolten, sondern der deutschen Instrumentalmusik in Beethovens Sinne.

Aber damit soll nicht im entferntesten die Bedeutung des Mannes verkleinert werden, die auf seinen Compositionen nur zu einem geringeren Theile beruht. Ja, wäre er selbst nichts weiter gewesen, als Componist, so würde er immer einen ehrenvollen Platz unter seinen Zeitgenossen behaupten. Einen Höhepunkt seiner Leistungen scheint die biblische Oper Le dernier roi de Juda zu bedeuten, welche 1844 componirt und einmal bruchstückweise im Concertsaal aufgeführt worden, aber weder als Ganzes auf der Bühne erschienen noch auch durch den Druck veröffentlicht worden ist. Ein Sextett daraus theilt der Biograph als Beilage zum zweiten Bande mit; ich weiß nicht, ob dies eine glückliche Wahl war. Wer Kastner als dramatischen Componisten kennen lernen will, dem bieten die Werke dazu Gelegenheit, welche er seinen großen wissenschaftlichen Publicationen beigegeben hat: La danse macabre 1852 (in Les danses des morts), Stephen ou la harpe d'Éole 1855 (in La harpe

d'Éole et la musique cosmique), Les cris de Paris 1857 (in Les voix de Paris), Le rêve d'Oswald ou les Sirènes 1858 (in Les Sirènes), La Saint-Julien des Ménétriers 1866 (in der Parémiologie musicale de la langue française). Weil Kaſtner für die dritte und vierte dieſer Compoſitionen die Bezeichnung Symphonie vocale et instrumentale, für die fünfte den Titel Symphonie-Cantate gewählt hat, ſcheint hier und da das Vorurtheil zu beſtehen, man habe es bei ihnen mit jener Miſchgattung zu thun, von der Berlioz in Romeo et Juliette ein befremdendes Beiſpiel geliefert hat. Die Bezeichnungen ſollen aber nur auf den reichen Antheil hindeuten, welchen das Orcheſter an der Darſtellung des Ganzen nimmt. Die Werke ſind frei von allen Berliozſchen Formloſigkeiten und Gewaltſamkeiten; freilich fehlen auch die genialen Blitze, welche dort über dem chaotiſchen Weſen aufleuchten. Kaſtner verläßt nirgends die bewährten Formen, überall leitet ihn ein geſunder Sinn für das Natürliche und Angemeſſene. Hätte jemals in Frankreich das Oratorium Pflege gefunden, ſo würden dieſe Werke zum Theil wohl in eine ähnliche Form gebracht worden ſein, wie ſie Mendelsſohn und Schumann gewiſſen romantiſchen Stoffen gegeben haben: die „erſte Walpurgisnacht", „Paradies und Peri", die Balladen vom Pagen und der Königstochter ſind ihrem Weſen nach dem Oratorium verwandt. Da dieſe Kunſtgattung den Franzoſen fremd geblieben iſt, hat Kaſtner ſich überall der dramatiſchen Form bedient. Es ſind ausgeprägte Opernſcenen, die ſich vor dem Hörer abſpielen; die „Sirenen" kann man ſogar eine vollſtändige Oper nennen. Der Chor ſpielt in allen, mit Ausnahme der Danse macabre, welche nur für Soloſtimmen und Orcheſter geſetzt iſt, eine hervortretendere Rolle, als man es in der italieniſchen und franzöſiſchen Oper ſonſt gewohnt iſt. Dadurch bekommen ſie ein gewichtigeres Weſen; aber der Stil bleibt auch hier ein durchaus opernhafter.

Liebenswürdige Muſik — mit dieſem Ausdruck wird man den Inhalt der Werke wohl am treffendſten bezeichnen. An der

Cantate La Saint-Julien des Ménétriers für Männerſtimmen und Orcheſter intereſſirt vorzugsweiſe die Ouverture, auf die oben ſchon hingedeutet wurde. Ein fließendes, glänzendes Muſikſtück über Melodien der nachfolgenden Geſangſcenen. Aber die Verwendung derſelben iſt nicht die, welche man von Weber her kennt, noch weniger die Cherubiniſche (Anacreon). Mögen dieſe Meiſter ſich immerhin vorhandenen Materiales bedienen, ſo wiſſen ſie es doch organiſch zu verweben und dergeſtalt in den Dienſt einer Grundidee zu ſtellen, daß Folgerichtigkeit und Einheit herrſchen. Solche höhere Geſichtspunkte künſtleriſcher Geſtaltung kommen bei Kaſtners Ouverture gar nicht in Frage; ungezwungen reiht ſich Melodie an Melodie, wie man es etwa bei Roſſini findet; vielleicht hat deſſen Tell-Ouverture geradezu als Muſter vorgeſchwebt, zum wenigſten für das Allegro. Fehlt ihm im Ganzen eine tiefere Urſprünglichkeit, ſo begegnen doch im einzelnen viele charakteriſtiſche Züge. Gegen die liebliche und gewählte Naivetät der Romanze der Eva in den „Sirenen" („Le chant de la jeune fille"), die ſo wirkungsreich gegen den Lockruf der Sirenen kontraſtirt, wird nicht leicht jemand unempfindlich ſein. Der Mittelſatz des Quartetts, als man Oswald im Walde ſucht und ſich der verrufenen Stelle nähert („Au plus épais de ces bruyères"), trifft einen gewiſſen unheimlichen Ton ſehr gut. In der Danse macabre iſt der eigentliche Rondoſatz mit ſeiner eintönigen Melodie, ſeiner ſchwer laſtenden Begleitung und dunkeln Farbe von bedeutender Eindrucksfähigkeit, auch die Reden der Alten, des Soldaten, des Kindes zeigen ein bemerkenswerthes Talent zur Charakteriſirung. Das Hübſcheſte, was Kaſtner gemacht hat, als Ganzes wie im Einzelnen, iſt nach meinem Geſchmacke die Symphonie humoristique: Les cris de Paris. Hier herrſcht ſo viel fröhliche Laune, Geiſt, ſicheres Können, Mannigfaltigkeit, die Idee des Ganzen iſt, wenigſtens in dieſer Geſtalt, ſo originell, die Dichtung ſo geſchickt und anmuthig, daß ich ſtets mit Vergnügen an den Tag zurück denke, an dem ich dies Werk zum erſten Male ge-

leſen habe. Die Orcheſterfuge, zu welcher die Voix confuses der Straßenhändler ihre Waaren ausſchreien, iſt des beſten Meiſters würdig, und die luſtigſte Muſik, die man ſich denken kann. Faſt durch die ganze „Symphonie“ hält ſich die Erfindung auf gleicher Höhe; nur die Militär- und Tanzmuſik könnte weniger banal ſein. Beſonders fein entwickelt ſind die Organe des Componiſten für das inſtrumentale Klangweſen; es iſt dies der einzige Punkt, in welchem er ſich mit Berlioz berührt. In jedem Werke ſtößt man auf neue ſchöne Effekte; erführe man es auch nicht ausdrücklich durch die Biographie, daß Kaſtner ziemlich alle Inſtrumente ſelbſt geſpielt habe, ſeine Werke allein würden offenbaren, daß er die eindringendſte Spezialkenntniß ihres Weſens beſaß. Wie erfinderiſch iſt in „Stephen ou la harpe d'Éole“ das bebende Getön der Aeolsharfe nachgeahmt; wie zauberhaft liſpeln die beiden Harfen im Schlußchor der „Cris de Paris“! Fremdartig reizend wirkt das Pianiſſimo-Tremolo des Pianoforte in der Einleitung zum Chor der Sirenen (Nr. 6); ſo viel ich mich entſinne, iſt Kaſtner nach N. W. Gabe der erſte, welcher dies Inſtrument als ein Organ des modernen Orcheſters hat auftreten laſſen. Auch die Saxhörner und das Saxophon finden bei ihm ausgiebige, und namentlich das letztere ſchöne und eigenthümliche Verwendung, wie er denn auch zu den erſten und gewichtigſten Autoritäten gehörte, die die Erfindungen von Adolph Sax zu würdigen verſtanden und dies durch kräftiges Eingreifen zu ſeinen Gunſten bethätigten. Die originelle Anwendung der Panspflöte im Sirenenchor verdankt man Kaſtners perſönlichem Verkehr mit Sax, der über eine Verbeſſerung dieſes uralten Inſtrumentes nachſann. Ich weiß nicht, ob er ſeine Ideen verwirklicht hat (Kaſtner ſpricht von ihnen in „Les Sirènes“ S. 95); auf einer gewöhnlichen Panspflöte läßt ſich das nicht ausführen, was ihr in dem genannten Chore zugemuthet wird.

Opernhaft iſt Kaſtner manchmal auch in ſeinen Männerchören. In Deutſchland, dem Lande des Männergeſanges, haben ſie ſich nicht verbreitet; die Chants de la vie hat Otto Elben in

ſeinem Werk über den volksthümlichen deutſchen Männergeſang ſogar mit unverhohlener Mißbilligung zurückgewieſen. Daß ſie nicht von deutſcher Art ſind, habe ich ſchon geſagt. Aber es iſt Unrecht, nun zu thun, als wären ſie überhaupt nichts. Ausdrücklich beſtimmt der Componiſt ſie auserleſenen, geübten Sängern; es ſind mehrſtimmige Geſänge für eine gewählte Geſellſchaft, auf das Volksthümliche wird von vornherein verzichtet. So angeſehen bieten ſie doch des Erfreulichen nicht wenig. Sehr gut gelingt dem Componiſten auch im Männergeſang das Anmuthig-Heitere, wie die Tyrolienne Primavera (Nr. 11 der Chants de la vie) beweiſt. Der Chant de Victoire (ebenda Nr. 16), welcher nach einer Andantino-Einleitung zu vier Stimmen als großer doppelchöriger Marſch einherſchreitet, zeigt wie Kaſtner auch im kräftigen Genre ſeinen Mann ſtellt. Der Geſang Sur la mort d'un guerrier (ebenda Nr. 18) iſt recht ſchön im Charakter des Trauermarſches gehalten und klingt ſtimmungsvoll aus. Verführt durch die Luſt an Klangeffekten, wennſchon äußerlich angeregt durch eine in Deutſchland aufgekommene Sitte, läßt Kaſtner nicht nur ſehr viel à bouche fermée ſingen, ſondern auch en imitant les instruments de cuivre; ja vollſtändige Clavier- oder Orcheſterbegleitungen müſſen ſeine Sänger nachmachen, und die letzten Stücke der genannten Sammlung ſind ſogar durchaus Chants sans paroles. Daß häufig nur vokaliſirt werden ſoll (Kaſtner beruft ſich etwas geſucht auf die Jubili des mittelalterlichen Kirchengeſanges), mag noch eher angehen. Die Rückſicht allein auf den Klang beſtimmt ihn auch, oftmals mehr als vier Stimmen anzuwenden, ohne ſie doch ſtreng ſelbſtändig zu führen. So ſoll der Geſang der Studenten in den „Sirenen" doppelchörig ſein; allein der zweite Chor geht meiſtens mit dem erſten zuſammen, oder ahmt eine Inſtrumentalbegleitung nach. Kleine Läſſigkeiten und Freiheiten des Satzes, die unſerem wieder ſtrenger gewordenen Geſchmacke nicht behagen, lagen damals im Zuge der Zeit und gaben keinen Anſtoß. Es darf freilich nicht verſchwiegen werden, daß über

dieſe Kleinigkeiten hinaus ſich bei Kaſtner, und nicht nur in den Männergeſängen, ſondern auch in ſeinen großen Werken manchmal unlogiſche Harmonienfolgen, Stockungen in der harmoniſchen Entfaltung und Mangel an freier und ſicherer Bewegung bemerklich machen. Nicht immer verfügte er in dieſem Betracht über die vollſte Meiſterſchaft. Aber er beſaß eine leichte Hand als Componiſt; dieſe führte ihn gewöhnlich über Schwierigkeiten hinweg, in welche ein tiefer eingreifender Arbeiter ſich ſicher verwickelt haben würde.

Die erſten Erfolge in der Pariſer Muſikwelt verdankte Kaſtner ſeiner Lehrthätigkeit. Der Biograph hebt hervor, daß ſie ſein Emporkommen als Componiſt gehindert hätten, man habe in ihm immerfort nur den Theoretiker geſehen. Das iſt ſehr glaublich. Der erſte ſtarke Eindruck pflegt in der Oeffentlichkeit auf lange zu entſcheiden. Man mag nachher leiſten, was man will, das frühere dreifach übertreffen, ganz andere Wege einſchlagen — dem lieben Publikum bleibt man, was man ihm anfangs zu ſein ſchien. Aber richtig iſt nun doch auch, daß Kaſtners Lehrbegabung eine große und ſeine Luſt zu lehren von früheſter Jugend auf eine außerordentliche war. Ueber Kaſtners zahlreiche Lehrbücher, über das Eigenthümliche ſeiner Methode und die Verdienſte, welche er ſich durch ſie für das Muſikleben Frankreichs erwarb, hat Hermann Ludwig Genügendes, wenn auch nicht Erſchöpfendes geſagt. Er vollzieht einen Akt hiſtoriſcher Gerechtigkeit, wenn er Kaſtners Traité général d'instrumentation (Paris, 1836) und Cours d'instrumentation (Paris, 1837) dem bekannten Werke Berlioz' gegenüber kräftig hervorhebt. Dieſes iſt genialiſcher, blendender; aber ohne Kaſtners Vorarbeit würde es kaum vorhanden ſein, und es erreicht ſie nicht entfernt in Bezug auf ſachgemäße, lehrhafte Methode. Kaſtners Inſtrumentationslehre iſt bis auf den heutigen Tag eine höchſt brauchbare Arbeit geblieben. An Werth übertroffen wird ſie aber noch durch ſein Manuel général de musique militaire (Paris, 1848). Es kann freilich nur in ſeinem letzten Theile

ein wirkliches Lehrbuch genannt werden, und ſo bedeutend dieſer iſt, tritt er doch zurück gegen den erſten Theil, einen Abriß einer allgemeinen Geſchichte der Militärmuſik, der das Beſte iſt, was wir bis jetzt auf dieſem noch ſo wenig durchforſchten Gebiete beſitzen. Hier kommen wir auf Kaſtner den Muſikgelehrten.

Außer der im Manuel général enthaltenen Abhandlung und einer den Chants de la vie vorausgeſchickten Unterſuchung über die Geſchichte des Männergeſanges, dazu etwa noch dem verdienſtlichen Verſuch einer Geſchichte der franzöſiſchen Kriegsgeſänge, der den 23 Chants de l'armée française vorhergeht, ſind es vor allem jene großen Werke: Les danses des morts, La harpe d'Éole et la musique cosmique, Les voix de Paris, Les Sirènes und die Parémiologie musicale de la langue française, worauf Kaſtner den Anſpruch gründen kann, unter den Muſikforſchern einen hervorragenden Platz einzunehmen. Ein Kritiker der Revue contemporaine behauptete, er ſei der einzige franzöſiſche Schriftſteller, der ſich auf die von Deutſchland eröffneten Pfade gewagt habe. Das iſt nun, wie jeder Hiſtoriker weiß, nicht der Fall. Aber in der Art ſeiner Wiſſenſchaft ſteht Kaſtner allerdings allein da. Die erſten und vornehmſten Quellen der Kunſtforſchung ſind die Kunſtwerke ſelbſt. Wer Weſen und Entwickelung der Muſik erkennen will, muß ſich demnach zunächſt an die Tonſchöpfungen vergangener Zeiten wenden und dieſe zu verſtehen ſuchen. Dieſer Forderung entſpricht Kaſtner nicht. Er unterſucht die Darſtellungen der Todtentänze in Wort und Bild, die Schall- und Tonerſcheinungen des Naturlebens in Luft und Waſſer, die im Schrei und im Lärm des großſtädtiſchen Verkehrs enthaltenen muſikaliſchen Elemente, die Zauberkraft der Muſik im Spiegel der Sage, die Kryſtalliſation muſikaliſcher Vorſtellungen im Sprichwort. Alles Gegenſtände, aus deren Durchforſchung ſich zwar ſicher ein Gewinn für die Erkenntniß des Weſens der Tonkunſt ergibt, die aber vom Hauptwege abſeits liegen. In dieſer Beziehung trägt Kaſtners Muſikforſchung den Charakter der Liebhaberei. Daß ſeine Kenntniß von der

Muſik vergangener Perioden, ihrer Stilart und Stellung im Völkerleben, vom Leben und Schaffen älterer Meiſter keine umfaſſende und eindringende war, geht aus ſeinen Schriften klar hervor: es fehlt in ihnen nicht an allerhand Unrichtigkeiten, die bei etwas gründlicherem hiſtoriſchen Studium leicht zu vermeiden waren. Auffällig iſt, wie wenig er ſich überhaupt für das zu intereſſiren ſcheint, was als Kunſtwerk im Laufe der Zeiten entſtanden iſt. In den Voix de Paris S. 44 ff. behandelt er eine Chanson nouvelle de tous les cris de Paris aus dem 16. Jahrhundert, qui se chante sur la Volte de Provence. Worauf jeder andere Muſikgelehrte zuerſt losgehen würde, wäre, die Melodie dieſer Volte de Provence ausfindig zu machen. Kaſtner macht dazu nicht die geringſten Anſtalten, beſchäftigt ſich dagegen mit der literariſchen, philologiſchen und ſocialen Seite der Quelle ausführlich. S. 59 iſt von Lieblingsmelodien gewiſſer Pariſer Straßenſänger am Anfang unſeres Jahrhunderts die Rede, von dem Rondeau Enfant chéri des dames, der Chanſon Gusman ne connaît plus d'obstacle u. a.; die Melodien ſelbſt lehrt der Verfaſſer uns nicht kennen. An dem Menuet von Exaudet geht er vorüber, ohne nur anzudeuten, welche Rolle dies Stückchen in der Unterhaltungsmuſik Frankreichs im 18. Jahrhundert geſpielt hat; daß der S. 67 angeführte Nachtwächterruf Je viens vous avertir der Melodie des alten Jagdliedes Pour aller à la chasse entnommen iſt, ſcheint er nicht bemerkt zu haben. Melodien fremder, unkultivirter Völker faßt er nicht ſowohl als hiſtoriſche Dokumente auf, ſondern vielmehr unter dem modernkünſtleriſchen Geſichtspunkt größerer oder geringerer Wohlgefälligkeit (S. 81 f.). Auf die Inſtrumente, deren ſich die tanzenden Gerippe mittelalterlicher Darſtellungen bedienen, geht er ein, aber nirgends ſcheint ihm nur der Gedanke zu kommen, daß auch die Frage, *was* denn mit den Inſtrumenten muſicirt ſein könne, ihre Berechtigung habe. Ich ſage nicht, daß es ihm hätte gelingen können, ſie ausreichend zu beantworten; daß er ſie gar

nicht aufwirft, ist das bezeichnende. Die antiken Abbildungen der Sirenen würde ein anderer auf ihre Entstehungszeit untersucht und alsdann die auf ihnen dargestellten, selbständig wirkenden oder begleitenden Instrumente mit den Nachrichten zu combiniren getrachtet haben, welche wir sonst von der Musikübung der alten Griechen und Römer besitzen. Auf diesem Wege wäre es möglich gewesen, wenigstens zu einer Ahnung davon zu gelangen, wie jedesmal der betreffende Bildner sich die Musik seiner Sirenen vorgestellt haben dürfte, und dadurch wären unsere Vorstellungen nach Seite der Kunst hin kräftiger belebt worden, als durch Anhäufung anderen archäologischen Stoffes. Kastner unterläßt es, die Quellen in diesem Sinne auszunutzen. Man wird es nun auch begreiflich finden, warum seine Arbeit über die Geschichte des Männergesanges so wenig genügend ausgefallen ist. Hier handelte es sich um eine Geschichte von Kunstformen, die an Kunstdenkmälern studirt werden mußten, und dahin zog ihn seine Neigung nicht.

Alle diese Bemerkungen haben nicht den Zweck, Kastners Forscherthätigkeit herabzusetzen, sondern sie zu charakterisiren. Man muß dem Biographen dankbar sein für den Nachweis, daß der Drang, „das geheime Band aufzudecken, welches Natur und Kunst in mehr als einem Punkte vereinigt" (Les voix de Paris S. 81), von früh auf in Kastner lebte und sich mit unauslöschlichen Jugenderinnerungen verwebte (I, 143 ff.). Auch sein Interesse für die Militärmusik geht auf die Jugendjahre zurück, da er die Musikcapelle einer Abtheilung der Straßburger Bürgerwehr dirigirte und Märsche für sie componirte. Für die Parémiologie ist ebenfalls schon in Straßburg der Grund gelegt (III, 161), ganz besonders aber mußte ihm der Gegenstand der angehängten Symphonie-Cantate von dem elsässischen „Pfeiffertage" her ein vertrauter sein. Das Werk über die Todtentänze verdankt einer Anregung aus dem Jahre 1824 seine Entstehung, als in der Neukirche zu Straßburg eine Reihe von Todtentanz-Fresken aus dem 15. Jahrhundert entdeckt wurde

(I, 128 f.). In diesen Thatsachen liegt die tiefere Begründung der „musikwissenschaftlichen Liebhabereien" Kastners, wie ich sie vorher nannte. Diese Eindrücke der Jugend hegte der treue Mann im Innersten seines Wesens und setzte die beste Kraft daran, sie endlich in einer Weise zu gestalten, die der Eigenthümlichkeit seiner Anlage am vollkommensten entsprach. Nicht zunächst durch den Trieb nach Erforschung der Wahrheit ist er zur Musikwissenschaft geführt worden; poesievolle Anschauungen waren es, die ihn dahin lockten, und ihm zugleich sein fest begrenztes Gebiet anwiesen. Es wäre thöricht zu bemängeln, daß dieses nur einen kleinen Theil desjenigen einschließt, was zu erkennen dem Kunstgelehrten das wichtigste sein muß. Man hat einzig und allein zu fragen, wie Kastner die wissenschaftlichen Aufgaben gelöst hat, für welche seine Natur ihn bestimmte. Und hier braucht mit dem wärmsten Lobe nicht gespart zu werden. Er besaß den unermüdlichen Fleiß und die weite Umsicht, welche nöthig waren, für dergleichen Arbeiten das Material zusammen zu bringen. Seine Gewissenhaftigkeit im Sammeln trieb ihn bis in die entlegensten Winkel und manchmal weiter als nöthig war, so daß es alsdann schwer wurde, ein geschlossenes Ganze zu erzielen: in den „Sirenen" macht sich dies hier und da in einem gewissen Mangel an Ordnung und in unklarer Gruppirung von Hauptsachen und Nebenwerk bemerkbar. Er besaß aber außerdem gediegene gelehrte Bildung, kritischen Scharfsinn, die Gabe glücklicher Combination und lebhafter, fesselnder Darstellung. Auf die Bedeutsamkeit der Resultate hin angesehen, verdient das Werk Les danses des morts den Preis. Es ist eine Leistung ersten Ranges: inhaltreich, neu, durchleuchtet von heller Kritik, in Bezug auf das, was man wissen kann, von unbestechlicher Ehrlichkeit, und ganz vorzüglich stilisirt. Sind es nicht durchaus musikalische Gegenstände, welche zur Untersuchung kommen, so wird doch auch der Musikgelehrte und gelehrte Musiker wegen der Fülle von künstlerischen Anschauungen, die sich hier aufthun, mit Theilnahme das Ganze studiren. Der

Spezialwiſſenſchaft gehört der zweite Theil; die mit dem fünften Capitel beginnende Unterſuchung Les Instruments de musique des Danses des Morts geſtaltet ſich zu einer Beſchreibung und Darſtellung der mittelalterlichen Muſikinſtrumente, welche das Beſte genannt werden darf, was über dieſen ſchwierigen Gegenſtand geſchrieben worden iſt. Der in der Parémiologie verwirklichte Gedanke, das Sprichwort als eine Quelle der Muſikgeſchichte zu erſchließen, iſt geiſtvoll, neu und ergiebig. Aber auch die übrigen Werke bieten einen gewaltigen Schatz von Beobachtungen und öffnen eine reiche Welt der Anſchauungen. Unſer Biograph ſagt, Kaſtner habe in La harpe d'Éole dargeſtellt, wie ſich die inſtrumentale Tonkunſt aus den Schallerſcheinungen der Natur entwickelte, und in Les voix de Paris ſei er dem Urſprung des Geſanges im Schrei nachgegangen (III, 141). Aber hier ſagt er zu viel. Das Problem von der Entſtehung der Muſik zu löſen, hat wohl Kaſtner ganz fern gelegen. Er will nur aufzeigen, daß zwiſchen Naturſtimmen und Schrei einerſeits, und der Muſik andrerſeits ein Zuſammenhang beſtehe. Auf welchem Wege aber der Zuſammenhang ſich hergeſtellt habe, dieſe Frage läßt er vorſichtig unerörtert. Auch zu Grétrys Prinzip, daß der Geſang von der Deklamation ausgehe, nimmt er keine entſchiedene Stellung.

Man begreift aber jene großen wiſſenſchaftlichen Arbeiten nicht vollſtändig, wenn man die Compoſitionen außer Acht läßt, die ſich ihnen anſchließen. Es liegt hier eine zuvor nicht dageweſene Verbindung von wiſſenſchaftlichem Werk und Kunſtwerk vor, welche ein franzöſiſcher Kritiker nicht uneben mit dem Namen Livre-Partition belegt hat. Die Chants de la vie und die Chants de l'armée française dürfen dahin nicht gerechnet werden, bei ihnen iſt der wiſſenſchaftliche Theil nur Einleitung und der Hauptaccent liegt auf der Muſik. Indem auch dieſe einen ſchwachen doktrinären Beigeſchmack hat, würde geſagt werden können, daß die beiden Werke ein Mittelding zwiſchen Lehrbuch und freiem Kunſtwerk darſtellten. Livres-Partitions

bleiben demnach fünf, ein sechstes, La fille d'Odin, ist unvollendet hinterlassen; ob das vollendete, aber nicht veröffentlichte Werk Les Romnitschels, „Drame-Symphonie“ in zwei Theilen mit einer Abhandlung über die Musik der Zigeuner, auch hierher zu rechnen sein würde, weiß ich nicht. In welchem Verhältniß in den Livres-Partitions die Arbeit des Künstlers zu der Arbeit des Gelehrten steht, darüber schaffen die Bemerkungen des Biographen keine vollständige Klarheit. Ihm erscheint auch in ihnen das Kunstwerk als Veranlassung zu der wissenschaftlichen Abhandlung, und demnach als Kern des Ganzen gelten zu müssen (III, 26; III, 151), so daß der von ihm citirte Ed. Monnais Recht gehabt hätte, der die Abhandlung nur eine Vorrede der Partitur nennt. Ich glaube aber, die Sache verhält sich anders, und berufe mich deshalb auf Kastner selbst. Er erzählt in der Vorrede zu Les danses des morts (S. XV), während er sich mehrere Jahre hindurch mit der Erforschung der Todtentänze beschäftigt habe, sei er von dem Gegenstande so ergriffen worden, daß der Wunsch in ihm rege geworden sei, ihn auch musikalisch darzustellen. In der Vorrede zu Les Sirènes (S. VII) nennt er die Composition „eine natürliche Ergänzung“ zu den gelehrten Untersuchungen, und an einer andern Stelle (S. 94—95) desselben Werkes bemerkt er, der Gegenstand der Untersuchung habe ihn zu einem ähnlichen musikalischen Versuche veranlaßt, wie er von Mendelssohn in der Ouverture „Hebriden“ angestellt worden sei. Das stimmt gewiß nicht mit dem zusammen, was Hermann Ludwig sagt. Wollte man nun aber den Autor dahin interpretiren, daß die Compositionen nur als eine nebensächliche Zugabe der Untersuchung anzusehen wären, so würde man doch auch etwas Unrichtiges thun. Beide sind vielmehr Erscheinungen derselben Idee auf verschiedenen Gebieten. Ob die künstlerische oder die wissenschaftliche äußerlich früher zur abschließenden Gestaltung kam, bleibt unwesentlich; nur der wird den Verfasser vollständig begreifen, der sie als im Grunde Eins zu erfassen vermag. Diese Grundidee kann man wohl mit

unſerem Biographen eine muſikaliſche nennen, aber doch nur in dem Sinne, in welchem jedes Geiſteswerk höherer Gattung, auch ein wiſſenſchaftliches, aus einer gewiſſen allgemeinen Stimmung ſich zu bilden pflegt, in der es als Ganzes dunkel vorgeahnt wird, in der man vorerſt noch keine Geſtalten, ſondern nur Bewegung wahrnimmt, und die inſofern dem Urweſen der Muſik ähnelt. In der Grundidee iſt Kaſtners Doppelbegabung, die künſtleriſche wie die gelehrte, latent. Aeußert ſie ſich im Fortgang der Entwickelung nach zwei Richtungen hin, ſo bleibt doch die Meinung immer dieſe, daß bei dem Studium der Abhandlung das Muſikſtück ſtill in dem Leſer weiterklingt, und bei dem Genuſſe des Muſikſtückes gleichſam der Niederſchlag der wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen als eine Fülle von Vorſtellungen und Bildern in der Phantaſie fortlebt. Es iſt ein Ineinandertönen und Ineinanderranken geſchwiſterlicher Geſtalten, das man als eine ganz neue Erſcheinung auf dem Gebiete geiſtigen Schaffens bezeichnen muß. Freilich iſt nicht daran zu denken, daß dieſe Form, ein Innerliches darzuſtellen, weitere Pflege erfahre. Sie kann immer nur als Ausnahme-Erſcheinung gelten. Denn wann findet ſich jemand, der die Begabung beſäße, ſie anzuwenden? Und — was mehr bedeutet — wo iſt denn das Publicum, dem damit beizukommen wäre?

Damit berühren wir einen Umſtand, der bezeichnend genug iſt, um eine ſtärkere Hervorhebung zu verdienen. Keine der Compoſitionen der Livres-Partitions iſt aufgeführt worden. Kaſtner ſelbſt hat nie die Hand gerührt, eine Aufführung zu veranlaſſen. Bei der angeſehenen Stellung, die er in der Pariſer Muſikwelt und Geſellſchaft einnahm, bei den bedeutenden materiellen Mitteln, über die er verfügte, wäre ihm ſolches leicht geweſen. Er hat es verſchmäht, auf anderen Wegen als dem einer einfachen Veröffentlichung ſeiner Arbeiten, Erfolge zu ſuchen. Andere Menſchen, die aus eigener Bewegung für ihn eingetreten wären, haben ſich weder in Frankreich noch in Deutſchland gefunden. Wir verſtehen es, wenn man dies beklagt. Aber die

Wahrheit gebietet es auszusprechen, daß sie in der That unaufführbar sind. Unaufführbar insofern, als eine Aufführung den Hörern alle die Wege zum Verständniß des Werkes öffnen soll, auf die der Schöpfer gerechnet hat. Kastner setzt ein Publicum voraus, das seine gelehrten Arbeiten gelesen, verstanden und sich zu eigen gemacht hat. Dies Publicum existirt nicht. Als er lebte, gab es in Paris, hoch gegriffen, einige Dutzend Menschen, die mit seinen Büchern einigermaßen vertraut waren; jetzt gibt es deren vielleicht in der ganzen Welt noch nicht viel mehr. Solch eine Hand voll Menschen musicirt man nicht mit Solosängern, Chor und Orchester an. Während um die wissenschaftlichen Arbeiten Kastners aufzunehmen ein einzelner Leser sich selbst genug ist, bedarf dieser, um sich den organisch zugehörigen musikalischen Theil vermitteln zu lassen, einer Schar von mehr als hundert Personen. Nein! er bedarf ihrer nicht. Derjenige, für den die Livres-Partitions gedacht sind, liest eben auch die Partitur wie ein Buch und durchlebt in seiner stillen Klause mit dem Verfasser, was dieser gewollt und erreicht hat. Es liegt mir fern, von der edlen und hohen künstlerischen Gesinnung Kastners, die sich dem Biographen in seiner Zurückhaltung gegenüber der Oeffentlichkeit offenbart, das allergeringste abzudisputiren. Aber ich glaube, daß Kastner die unübersteigliche Schranke zwischen seinen Werken und einem großen Publicum ebenso genau erkannte, wie wir. Das Verehrungswürdige liegt darin, daß er trotzdem nicht abließ, sich in derjenigen Form zu äußern, welche er als die seinem Wesen gemäßeste erfunden hatte. Darin handelt er unpraktisch, idealistisch, deutsch. Aber er handelte gewissenhaft gegen sich selbst und pflichtgetreu in der Ausnutzung der ihm verliehenen Gaben.

Dieser pflichtbewußte Ernst, diese bescheidene, allem Scheine abgewendete Tüchtigkeit sind Eigenschaften, die sein Handeln in allen Lebenslagen bestimmten. Der Sohn eines unbemittelten Straßburger Bäckers arbeitet sich unter schwierigen Verhältnissen und fast nur aus eigner Kraft zu einem respectabeln Musiker

durch, kommt 25 Jahre alt nach Paris, verdient sich durch Musikunterricht sein bescheidenes Brod. Durch Verheirathung mit einer reichen, hochgebildeten Erbin gelangt er plötzlich in die glänzendsten Verhältnisse und die feinsten Kreise der Pariser Gesellschaft. Aber der Glückswechsel berauscht ihn nicht, macht ihn auch die alte Heimath nicht vergessen; er veranlaßt ihn nur, seinen Fleiß zu verdoppeln, seine Ziele sich höher zu stecken, der allgemeinen Kunstpflege durch Lehre und Rath zu dienen, seinen Kunstgenossen förderlich zu sein, den Nothleidenden beizustehen. Ein solches für ideale Zwecke in rastloser Arbeit hingebrachtes Leben, schon an sich warmer Theilnahme werth, empfängt nun aber seinen schönsten Inhalt erst durch den Reichthum geistiger Gaben, mit denen die Natur den Mann ausgestattet hatte. Im Mittelpunkt dieser Gaben steht die musikalische, mit ihr muß alles andere Berührung finden, was zu fruchtbringender Entwickelung in seinem Innern gelangen soll. Auch für das Schaffen eigener Kunstwerke zeigt sich sein Talent ergiebig, doch die höhere Kraft entfaltet es in der Durchforschung der Kunstmittel, in der Musiklehre, in der wissenschaftlichen Untersuchung von Erscheinungen, die mit der Musik zusammenhängen und ihm im Leben nahe getreten wären. Das eigentliche Compositionstalent reichte, so scheint es mir, mit seinen Wurzeln nicht bis in den tiefsten Grund von Kastners Wesen: nur mittelbar und verdünnt durch den Beisatz fremder, von außen herein getragener Elemente kommt sein Ich hier zur Erscheinung. Aber doch gehört es zum Ganzen; von diesem Ganzen wird man mit Fug und Recht sagen können, daß es von bester deutscher Art war. Und so erschiene auch Kastners Verehrung für Beethoven und Weber, diese ausgeprägt deutschen Künstler, wohl verständlich, wenn er gleich in seiner eignen Musik keinen Zusammenhang mit ihnen zeigt.

Daß man zunächst von Deutschland eine gerechte, umfassende und sympathische Würdigung Kastners erwartete, bezeugt in der Art ihrer Erscheinung die Biographie selbst. Sie ist von einem

Deutſchen in deutſcher Sprache verfaßt, während doch Kaſtner hauptſächlich in Paris gewirkt und, obſchon vom Elternhauſe her des Deutſchen mächtig, doch alle ſeine Hauptwerke in franzöſiſcher Sprache und in erſter Linie für Franzoſen geſchrieben hat. Auch daß die Wittwe Frankreich verließ und in Straßburg Wohnſitz nahm, ſcheint anzudeuten, daß ſie dort mehr Verſtändniß für die Bedeutung ihres Gatten zu finden hoffte, deſſen Andenken der Reſt ihres Lebens gewidmet war. Im Januar 1888 iſt die edle Frau geſtorben. Ein Sohn, Georg Friedrich Eugen, in dem der Geiſt ſeines Vaters weiter wirkte, war ihr im Jahre 1882 vorangegangen; ihm iſt in der Biographie des Vaters ſinnigerweiſe ein letzter Abſchnitt gewidmet. Kaſtner hat eine große Bibliothek hinterlaſſen, und der Kenner ſeiner Schriften weiß, daß ſie ſehr werthvolle Sachen enthalten muß. Was mit ihr und dem bedeutenden eigenen handſchriftlichen Nachlaſſe geſchehen ſoll, oder vielleicht ſchon geſchehen iſt, darüber bin ich nicht unterrichtet. Sollten aber dieſe Zeilen denen unter die Augen kommen, welchen die Beſtimmung hierüber zuſteht, ſo wünſchte ich wohl, daß ſie dazu beitrügen, die allgemeine Nutzbarmachung der Hinterlaſſenſchaft herbeizuführen. Kaſtners Lebenswerk wird fruchtbringend weiter wirken, das iſt ſicher, wenn auch zunächſt wohl nur im Kreiſe der Muſikgelehrten. Dieſer Kreis iſt klein zur Zeit; vielleicht wird er ſich bald vergrößern. Wie dem immer ſei, wir werden den wackern Mann in dankbarer, ehrender Erinnerung treu bewahren.

Xaver Schnyder von Wartensee.

Xaver Schnyder von Wartensee, geb. den 16. April 1786 in Luzern, gest. den 27. August 1868 in Frankfurt a. M., hatte schon im Jahre 1847 sein Vermögen der Stadt Zürich zu Stiftungszwecken vermacht. Nachdem am 15. Februar 1884 auch dessen Wittwe gestorben war, der testamentsmäßig die Nutznießung des Vermögens zustand, ist die Stiftung ins Leben getreten und damit die Reihe gemeinnütziger Einrichtungen, an welchen die schweizerischen Gemeinwesen so reich sind, um eine wichtige vermehrt worden.

Die Stiftung bezweckt Förderung aller Wissenschaften und Künste mit Ausschluß der dogmatischen Theologie und mit besonderer Bevorzugung der Naturwissenschaften. Demgemäß hat die Verwaltung der Stiftung alljährlich eine Preisaufgabe zu veranlassen. Sie kann aber auch bedeutende wissenschaftliche oder künstlerische Werke, zu deren Bekanntmachung es den Verfassern an Mitteln fehlt, zum Zweck der Veröffentlichung an sich kaufen. An die Spitze ihrer Publicationen hat sie die Lebenserinnerungen gestellt, welche der Stifter in seinen letzten Lebensjahren der Gattin in die Feder diktirte. Indem sie taktvoll hierdurch das Andenken des Landsmannes ehrte, hat sie zugleich der Musikwissenschaft einen Dienst erwiesen[1]).

[1]) Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee nebst musikalischer Beilagen und einem Gesammtverzeichniß seiner Werke. Herausgegeben von der Stiftung Schnyder von Wartensee. Zürich, Gebrüder Hug. 1888.

Zwar wer in den Erinnerungen eine ergiebige Quelle zu finden hofft für die Kenntniß von Musikern und Musikzuständen unseres Jahrhunderts, wird seine Hoffnungen nicht ganz erfüllt sehen. Abgesehen davon, daß die Erzählung nur bis zum Jahre 1817 reicht, so ist auch für diesen Abschnitt die Ausbeute nicht groß, wenn man vergleicht, wie mit vielen hervorragenden Männern Schnyder währenddem in persönliche Berührung gekommen ist. Wir lesen von seiner Aufnahme bei Beethoven 1811 und lernen den Wortlaut eines Briefes kennen, den dieser am 19. August 1817 an Schnyder geschrieben. Die erste, 1811 auf dem Musikfest in Schaffhausen stattfindende Begegnung mit C. M. von Weber, der sich anschließende Verkehr beider in Luzern wird erzählt, ebenso ihr späteres Wiedersehen in München. Auch das Zusammentreffen mit Conradin Kreutzer und Spohr, mit Kayser, Thibaut, Meyerbeer wird uns nicht vorenthalten, um von andern zu schweigen. Aber etwas Bedeutsames kommt dabei nicht zu Tage. In allem, was unsere großen Meister angeht, deren Charakterköpfe sich heute der Phantasie eines jeden Gebildeten lebendig eingeprägt haben, sind wir freilich schwer zu befriedigen. Wir verlangen bezeichnende Einzelheiten ihres Thuns und Seins, Mittheilungen aus ihren Gesprächen, Aufschlüsse über die besondere Art ihrer Kunst. Hiervon geben die Lebenserinnerungen wenig. Schnyder, so gern er immer den allgemeinen Gesetzen der Musik nachgrübelte, war im übrigen nicht der Mann, der Menschen und Dinge scharf zu beobachten liebte. Seine Aufzeichnungen wenigstens lassen dies schließen. Er erzählt anschaulich, was ihm Thatsächliches entgegentritt, nach dieser Richtung erfahren wir manches Wissenswerthe, zumal über halb oder ganz vergessene Künstler, wie die Violinisten Franz Clement und Paul Thieriot oder J. H. Stunz, den späteren Capellmeister in München. Aber in das, was ihn umgab und berührte, reflectirend einzudringen, war wohl kaum Schnyders Sache. Eine gesunde, derbe und humorvolle Natur tritt uns entgegen; in ihrer Totalität wirkt sie durchaus sym-

pathiſch. Es ſpielen Züge in ihr, die an Zelters Perſönlichkeit erinnern können; aber noch weniger, als bei Zelter, hat man bei Schnyder den Eindruck, daß die Muſik der Ton iſt, auf welchen ſein ganzes Weſen geſtimmt war. Spohrs Selbſtbiographie konnte nur ein Mann ſchreiben, der alles durch das Medium ſeiner Kunſt ſah. In Schnyders Lebenserinnerungen verlieren wir die Muſik oft auf bogenlange Strecken ganz aus den Augen. Er wird darum nicht unintereſſant. Die Schilderungen der politiſchen und ſocialen Zuſtände der Schweiz in der Periode der großen franzöſiſchen Revolution und der napoleoniſchen Kriege, die Einblicke, welche man in das Innere von Peſtalozzi's Erziehungsanſtalt zu Yferten thut, ſind nicht nur für ſchweizeriſche Leſer anziehend, und unter der Umſtändlichkeit, mit welcher auch die Einzelheiten beſchrieben werden, geht etwas von jenem Behagen auf den Leſer über, das der Erzähler empfand, indem er alte Zeiten wieder vor ſich aufſteigen ließ.

Schnyders Entwickelung zeugt in ihrer bloßen Thatſächlichkeit beredter von den Muſikzuſtänden der damaligen Schweiz, als ausführliche Schilderungen vermöchten. Sie war eine höchſt ſonderbare in jedem Betracht. Man müht ſich ab zu begreifen, wie es dem Manne unter ſolchen Umſtänden überhaupt möglich war, zu jener reſpectabeln Künſtlerſchaft zu gelangen, die ſich ihm nicht wohl abſtreiten läßt. Vor allem merkt man nichts oder wenig von ſolider, anhaltender Arbeit. Als etwa zwölfjähriger Knabe erhielt er den erſten Muſikunterricht, der in Unterweiſungen auf der Violine beſtand und „überaus elend" war. Einige Jahre ſpäter fing er an, unter Anleitung des geſchickteſten Lehrers der Stadt das Clavierſpiel zu betreiben. Pleyel und Gyrowetz gaben den erſten Unterrichtsſtoff, dann wurden Sonaten von Haydn und Mozart, Clavierauszüge von Opern und Symphonien nicht ſowohl ſtudirt als dilettantiſch „genoſſen". Er beſuchte das von Geiſtlichen geleitete Gymnaſium, deſſen Schlendrian ihm keine Anſtrengungen zumuthete, und geigte die Kirchenmuſiken in der Jeſuitenkirche mit. Er compo-

nirte Lieder und Orchesterstücke als reinster Naturalist, ein Compositionslehrer war in Luzern nicht vorhanden. Auch für Dicht- und Zeichenkunst hatte er Anlagen und las mit Unersättlichkeit, aber ohne Wahl und Anleitung. „Er war mehr ein Viel- als Gründlich-Wisser. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb immerfort die Musik und ihr widmete er den größten Theil seiner Zeit. Bei frühzeitiger, gründlicher und beharrlicher Ausbildung zur Tonkunst wäre er ein bedeutender Musiker geworden. Seine langen, elastischen und kräftigen Finger waren für das Clavierspiel wie geschaffen; allein in dem Jahre, in welchem er anfing das Clavier zu lernen, hätte er auf demselben schon ein vollendeter Virtuos sein können und sein sollen. In Luzern hatte er kein Vorbild zur Nachahmung und stets wenig Gelegenheit, Kunstwerke zu hören." Dieser ehrlichen Selbstkritik fügen wir hinzu, daß Schnyder auch in andern Städten seines Vaterlandes nicht in besserer Lage gewesen wäre. Die Musikpflege in der Schweiz war damals im Zustande harmlosester Geringfügigkeit, und wenn man mit ihr die Zustände in Deutschland vergleicht, springt es einmal wieder hell in die Augen, wie viel die Kunst den deutschen Fürstenhöfen verdankt. Liebe zur Musik war bei den Schweizern damals so gut vorhanden, wie heute, aber es fehlten die Sammelstellen und Organe, mittelst welcher sie sich in ersprießlicher Weise bethätigen konnte. Das Vereinswesen, das die Grundlage bilden sollte für die bedeutsame und eigenartige Entwickelung der späteren schweizerischen Musikpflege, stand am Beginn unseres Jahrhunderts in den allerersten Anfängen. Wohl wurde 1808 die schweizerische Musikgesellschaft gegründet und damit der erste Schritt gethan, durch allgemeine Musikfeste in weiten Kreisen für Hebung des Geschmacks und der Leistungsfähigkeit zu wirken. Da das erste Frankenhausener Musikfest 1810 stattfand, so sind die Schweizer in diesem Betracht den Deutschen im Reich gar um ein paar Jahre zuvorgekommen. Allein bei ihren frühesten Versuchen war offenbar der gute Wille das Beste, zum Gelingen fehlten

faſt alle Vorbedingungen. Namentlich unzureichend waren die großentheils aus Dilettanten beſtehenden Orcheſter. Spohrs Schilderungen eines Freiburger Muſikfeſtes, dem er 1816 beiwohnte, dürften nicht übertrieben ſein, und er als Dirigent der drei erſten deutſchen Feſte war hier mehr als ein andrer urtheilsbefähigt. Aber auch die Chorleiſtungen, die nach Nägeli's Grundſatze auf dem Volksgeſange aufgebaut werden ſollten, konnten ſich nur allmählich zu höherer künſtleriſcher Vollendung erheben; wir werden C. M. v. Weber ſchon glauben dürfen, der am 15. Sept. 1811 in ſeiner poſſirlichen Art an Gottfried Weber über einen Abend in Nägeli's Singanſtalt berichtet und meint, das ſei ein höchſt wunderliches Weſen. Dieſe durch eine gewiſſe Stelle in Schnyders Lebenserinnerungen (S. 83) veranlaßten Bemerkungen werden nicht gemacht, um jene Beſtrebungen herabzuſetzen. Wie tüchtig und geſund ſie waren, beweiſt am beſten die Höhe der Leiſtungen, zu welcher ſie im Laufe des Jahrhunderts geführt haben. Aber daß ſie damals einem begabten Jünglinge nicht helfen konnten, auch nur aus dem gröbſten Dilettantismus heraus zu kommen, iſt unzweifelhaft.

Als Schnyder die Schule verlaſſen hatte, wußte er nicht, wohin mit ſich ſelber. Auf einer Univerſität Deutſchlands zu ſtudiren erlaubte ihm der Vater nicht, in den Luzerner Staatsdienſt zu treten hatte wieder der Sohn keine Luſt. Da er einem angeſehenen, nicht unvermögenden Patriziergeſchlechte angehörte und ſich in unabhängigen Verhältniſſen bewegte, junkerirte er einige Jahre in Luzern herum und that, was ihm wohlgefiel. Er lernte Flageolet und Contrabaß ſpielen, trug im Liebhaberconcert eine Sonate von Clementi vor, wirkte als Bratſchiſt, Pauker und Arrangeur bei den Muſikfeſten mit, componirte, las, dichtete, wurde Lieutnant der Luzerner Militruppen, agirte in den lebensluſtigen Kreiſen ſeiner Vaterſtadt den Löwen der Geſellſchaft und verliebte ſich. Allmählich beunruhigte ihn das Bewußtſein, „bald ein Vierteljahrhundert alt zu ſein, aber noch nichts von der Compoſitionskunſt zu ver-

ſtehen". 1810 ging er nach Zürich, um durch Unterricht bei Nägeli dieſem Mangel abzuhelfen. Nägeli bedauerte, keine Zeit zu haben und empfahl ihm Joſeph Gersbach, welcher damals in Zürich lebte. Aber auch Gersbach hatte gerade keine Zeit. So ging wieder ein Jahr mit ziel- und planloſem Muſikmachen dahin. Endlich erklärte Gersbach, Schnyder könne ſchon mehr als er, und nun führten ſie 14 Tage lang mit einander Geſpräche, wobei Gersbach „die Muſik mathematiſch-akuſtiſch, äſthetiſch-philoſophiſch begründete und eine Ueberſicht aller Accorde nach Voglers Syſtem gab". Dann kehrte Schnyder nach Luzern zurück, und das frühere Leben nahm ſeinen Fortgang. Er erbte Schloß und Gut Wartenſee. Auf dem Schaffhauſener Muſikfeſte 1811 wurde ein Vocalquartett ſeiner Compoſition aufgeführt („Das Grab" von Salis), über das C. M. von Weber ſich freundlich anerkennend äußerte und das Publicum entzückt war. Der Erfolg veranlaßte ihn, endlich Ernſt zu machen und ſich auswärts wirklich zum Künſtler auszubilden.

Wien war der Ort, welchen er wählte, weil — hier Beethoven lebte. Daß Beethoven keinen Compoſitionsunterricht gab, mußte er doch wiſſen. Er nahm ſich Kienlen, einen Schüler Cherubini's, zum Lehrer, der den Unterricht „ziemlich regelmäßig" ertheilte und häufig in Geldverlegenheiten war, Mozart vergötterte und von Beethoven nichts wiſſen wollte. Dennoch ſcheint Schnyder hier in ſeiner Art wirklich fleißig geweſen zu ſein. 1812 kehrte er heim, „und war nunmehr ein talentvoller, geſchickter, gründlich gebildeter Muſikdilettant". Der Name, den ſich Schnyder ſelbſt gibt, ſoll nur bezeichnen, daß er ſeine Kunſt nicht um des Broderwerbs willen auszuüben beabſichtigte. In Luzern lebte er wieder, „allzuſehr Herr ſeiner Zeit, ohne vorgeſchriebene Beſchäftigung". Er heirathete und zog ſich nach Schloß Wartenſee zurück. 1815 ließ er ſeine erſte Liederſammlung auf Subſcription erſcheinen. Die Idylle des Landlebens nahm 1816 ein Ende. Durch Schuld des Vaters gerieth Schnyder in ſchwere finanzielle Bedrängniß. „Das Schickſal

hatte in dieſer ſchönen Sinecura die beiden erſten Sylben geſtrichen und nur die beiden letzten ſtehen laſſen". Dreißig Jahre alt entſchloß er ſich, als Muſiker ſein Glück in der Welt zu verſuchen. Er wurde Muſiklehrer an den Erziehungsinſtituten von Peſtalozzi und Niederer in Yferten, legte aber dieſes Amt ſchon nach Jahresfriſt nieder und wandte ſich nach Frankfurt a. M. „In Yferten ward Schnyder Schulmeiſter, in Frankfurt wurde er ein Künſtler". Mit dieſen Worten ſchließt die Autobiographie.

Die Herausgeber derſelben haben richtig geſehen, daß, um der Oeffentlichkeit dargeboten zu werden, das Bild der Ergänzung bedürfe. Herr Pfarrer Heinrich Weber in Höngg übernahm es, in einem letzten Abſchnitte Schnyders Wirken in Frankfurt und ſeine Bedeutung als Künſtler zu ſkizziren. Wir nehmen dankbar das Gebotene an und bedauern nur, daß es nicht mehr iſt. Sollten ſich die Lebenserinnerungen aus ihrer mehr privaten zu allgemeiner Bedeutung erheben, ſo war es doch nothwendig, wenigſtens die nächſtfolgenden dreißig Lebensjahre ſo eingehend zu zeichnen, daß ihr Inhalt als die organiſch gewachſene Frucht des ausführlich geſchilderten Jugendlebens greifbar hervortrat. Vor allem alſo mußten wir Genaueres über Schnyders Compoſitionen erfahren, und wie er ſich mit ihnen zu ſeiner Zeit verhält; im Anſchluß daran mußte er als Theoretiker und Kritiker gewürdigt werden. Mochte der Verfaſſer der Skizze ſich dieſer Aufgabe nicht unterziehen, ſo hätte vielleicht Benedict Widmann oder ein anderer Frankfurter Freund und Schüler Schnyders ſie zu löſen verſucht. Sie war intereſſant genug und, nachdem Schnyder mit eigener Hand den feſten Grund gelegt, auch in hervorragendem Maße lohnend. Es iſt ſchade, daß die günſtige Gelegenheit verpaßt iſt, dem originellen Manne allſeitig gerecht zu werden; ſie wird ſich nicht leicht zum zweiten Male bieten.

Ueber die Art der Herausgabe des Manuſcriptes hätte ich einiges auf dem Herzen, was freilich der vollendeten Thatſache gegenüber zu äußern nutzlos iſt, aber doch vielleicht für künftige

ähnliche Fälle Beachtung findet. Musikdirektor Gustav Weber in Zürich hatte sich erboten, den Text der Lebenserinnerungen mit den nöthigen Bemerkungen zu versehen. Ein früher Tod hinderte ihn, sein von der Commission der Stiftung dankbar angenommenes Anerbieten zu verwirklichen, und die Beifügung von Anmerkungen (ebenso die Anfertigung eines Namen- und Sach-Registers) ist nun überhaupt unterblieben. Den Grund der Unterlassung kenne ich nicht, die Thatsache an sich ist zu bedauern. Memoiren sind immer doppelgesichtig. Das eine Gesicht zeigt die Züge des Verfassers, sein ungewolltes Selbstporträt. Das andere zeigt die Thatsachen, welche er erzählt. Das erste läßt man wie ein Naturerzeugniß auf sich wirken, bei dem andern fragt man nach der objectiven Richtigkeit. So erst gelangt der volle Gehalt der Aufzeichnungen zur Erscheinung. Ein Commentar, der aber jede störende Breite zu vermeiden hat, ist deshalb unerläßlich. Viele Mittheilungen wird man in gutem Glauben hinnehmen müssen. Andre aber lassen sich controliren, und auf diesem Wege gelangt man zu einem Urtheil über die allgemeine Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen. Ich habe mehrfache Proben angestellt und gefunden, daß der Verfasser sich im Ganzen als sehr glaubwürdig bewährt. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als er mit achtzig Jahren und wesentlich nur auf sein Gedächtniß gestützt die Lebenserinnerungen diktirte. Niemand wird ihm vorwerfen, daß er unter diesen Umständen doch zuweilen irrte. Aber wenn es geschehen ist, muß man es anmerken, oder wenn eine abweichende Ueberlieferung desselben Ereignisses vorliegt, diese zur Vergleichung oder Ergänzung heranziehen. So stimmt der humorvolle Bericht über Spohr beim Freiburger Musikfeste nicht ganz mit dem, was Spohr selbst erzählt. Daß Weber in Luzern eine von Schnyder componirte Serenade erhielt, erwähnt dieser nicht, wohl aber Weber selbst (Lebensbild I, S. 292). Schnyder nennt als Componisten des „Eremiten auf Formentera" Conradin Kreutzer, während es Peter Ritter ist (S. 62); Bischoff war Cantor in

Frankenhauſen und noch nicht Muſikdirektor in Hildesheim, als er das erſte Muſikfeſt zu Stande brachte (S. 83); Albrechtsberger ſtarb nicht 1789, ſondern 1809 (S. 149). Die „Geſchichte der Oper Freiſchütz“ iſt das 1843 erſchienene „Freiſchützbuch“ und deſſen Verfaſſer kein Appellationsrath Kind, ſondern der Dichter Friedrich Kind ſelber (S. 127; ſ. „Freiſchützbuch“ S. 103). Wenn Schnyder ſich von Nägeli zu ſeiner Beruhigung ſagen läßt: „Joſeph Haydn hat vor ſeinem 30. Jahre nichts Bedeutendes componirt, und Johann Sebaſtian Bach, der größte Meiſter aller Zeiten und aller Völker, deſſen Werke nicht zu zählen ſind, vernichtete, als ſeiner unwürdig, Alles, was er vor ſeinem 30. Jahre geſchrieben hatte“, ſo ſoll Nägeli nicht verargt ſein, daß er es nicht beſſer wußte. Aber heutigen Tages kann man ſolches doch nicht unangemerkt in die Welt gehen laſſen. Ich führe die Beiſpiele an, weniger deshalb, weil ich gerade auf dieſe Einzelheiten großes Gewicht legte, als um die Aufgabe des Commentators anſchaulich zu machen.

Der größere Theil der Compoſitionen Schnyders von Wartenſee iſt ungedruckt geblieben. Sucht man die veröffentlichten zu überſchauen und folgt dabei den Hinweiſen, welche die Autobiographie enthält, ſo gelingt es wohl, ein gemeinſames Gepräge zu finden. Aber dieſes iſt mehr ein Ergebniß des Charakters als des Talents. Eine rein muſikaliſche Eigenart will ſich nicht offenbaren, was hier und da als neu frappirt, iſt weniger gefunden als erworben. Dagegen zeigt Schnyder eine ſehr anbildſame Natur; je nach der Richtung, welche ſein Muſiciren zeitweilig nahm, finden wir Einflüſſe der Wiener Meiſter, Clementi's, Spohrs und anderer. Ein geſunder Sinn für das Formgerechte, Correcte und Gediegene tritt dabei von Anfang an hervor. Solchen Naturen iſt es nur ausnahmsweiſe beſchieden, etwas zu ſchaffen, was den Tag überdauert. Schnyder hat dies an ſich erfahren; ſein angeborner Humor und der Lohn, welchen jede ehrliche Arbeit in ſich ſelbſt trägt, hat es ihm verwinden helfen. „Einige ſind Glückspilze, denen

alles gelingt, werden Rothschilde u. s. w. Andere sind Pechvögel, denen alles fehlschlägt. Ein solches Pech hatte Schnyder als Componist. Seine Werke, von denen kleinere und größere an verschiedenen Orten aufgeführt wurden, gefielen mehr oder weniger immer, einige sehr, und erhielten in den öffentlichen Beurtheilungen großes Lob. Sie wurden dennoch bald vergessen!"

Es ist nun ein Gebiet vorhanden, auf welchem er dem Schicksal des Vergessenwerdens trotzen wird. Dieses kleine, aber nach mehreren Richtungen wichtige Gebiet ist das des einfach volksthümlichen Liedes. Seit man wieder gelernt hatte, das volksthümliche Lied zu schätzen, bildete es sich in verschiedenen deutschen Gegenden mit mannigfacher Abtönung aus. Zu besonders lieblicher Blüthe gelangte es auf dem schwäbisch-alemannischen Gebiet. Hier ist Nägeli sein Schöpfer und Silcher sein glücklicher Vollender. Zwischen ihnen steht Joseph Gersbach als ein Hauptvertreter. Andre reihen sich an, oft nur mit unscheinbaren Gaben als wahre Sänger aus dem Volk, wie Friedrich Glück, den seine schöne Weise zu Eichendorffs „In einem kühlen Grunde" unsterblich machen wird. Neben Conradin Kreutzer darf auch noch Friedrich Ernst Fesca hierher gerechnet werden: obschon von Geburt Norddeutscher, wurde er doch in Carlsruhe von dem Liedergeiste jener Gaue innig berührt, seine Weisen „Glocke du klingst fröhlich" und „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" gehören zu den schönsten und charaktervollsten. Die Sänger waren in der Mehrzahl Musiker von beschränkter Phantasie und Kunst. Weder Nägeli noch Gersbach, noch Silcher haben sich an große Formen gewagt, sie gingen im einfachen Liede auf. Schnyder überragte sie alle an Vielseitigkeit und künstlerischer Bildung, Fesca natürlich ausgenommen. Dafür wurde es ihm anfänglich auch viel schwerer, den rechten Ton zu finden. Die Schilderung der Mühe, welche Gersbach hierin mit ihm hatte, gehört zu den anziehendsten Stellen des Buches. Die Beweglichkeit seines Geistes führte aber

endlich zum Gelingen. Es entstanden die Compositionen für eine Singstimme mit Clavier zu Gedichten Uhlands, die später auf Spohrs Verwendung bei Peters in Leipzig erschienen. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1821, Nr. 28—30 widmete ihnen Nägeli eine ausführliche Besprechung und spendete begeistertes Lob. Es war nicht unverdient. Die wohlgebildeten, frischen und herzlichen Melodien gehören zu den besten, welche die schwäbisch-alemannische Sängerschule hervorgebracht hat. Was beim Vergleich mit dem ersten, 1815 erschienenen Hefte der Gesänge auffällt, ist nicht etwa ein höherer Grad der Reife. Auch jene sind von tadelloser Sauberkeit des Satzes und Rundung der Form. Es ist die Verschiedenheit des Stils. In dem älteren Heft regieren die Vorbilder Haydn und Zumsteeg, in dem späteren wird einem ganz anderen Ideale nachgestrebt. Ich weiß nicht, ob in Süddeutschland und der Schweiz Schnyders Uhland-Lieder dergestalt ins Volk gedrungen sind, wie die Weisen Nägeli's, Gersbachs und Silchers; jedenfalls waren sie dessen werth. In Nord- und Mitteldeutschland kennt man sie weniger. Aber im allgemeinen spricht doch für ihre Verbreitung der Umstand, daß die Auflage bis auf das letzte Exemplar vergriffen ist. Mit diesen Liedern wird Schnyder fortleben. Er hätte es vielleicht auch mit manchen der später veröffentlichten vermocht (höchst anmuthige und zierlich geformte Stücke enthalten die „Acht deutschen Gesänge". Bonn, N. Simrock), wäre nicht die Masse schöner Lieder, die während der letzten hundert Jahre in Deutschland entstanden sind, so übergroß, daß ein erheblicher Theil von ihnen kaum oder gar nicht beachtet verblühen mußte.

Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündigt hatte, die ihm vor andern eigen war. Kein Wunder daher, daß Nägeli und seine Schule in ihm ihren Mann sahen. Ging sein Einfluß nicht über eine bloße Anregung hinaus, so konnte er nicht nur ungefährlich bleiben, sondern positiv nützen, und man soll dem abenteuerlichen Manne die Anerkennung nicht

verſagen, daß er in der That nach manchen Seiten Ideen ausgeſtreut hat, die richtig entwickelt der Kunſt zur Förderung gereichen mußten. Bedenklich war es nur, in ſeiner Theorie der Tonſetzkunſt den verläßlichen Wegweiſer für die Praxis der Muſik finden zu wollen, oder gar ſeine eignen Compoſitionen zum Muſter zu nehmen. Nägeli und Gersbach hatten hierzu kaum Veranlaſſung. Anders war es mit dem formgewandteren, vielſeitigen Schnyder, der nicht, wie Weber, in einer reichen urſprünglichen Begabung das Gegenmittel beſaß, ungeſunde mit der Lehre eingeflößte Stoffe wieder auszuſtoßen. Bei Schnyder muß es eine Periode gegeben haben, wo ihm auch Vogler der Componiſt als ein unbezweifelter Leitſtern galt. Der Leitſtern war ein Irrlicht und lockte ihn in den Sumpf. Zeuge deß ſind ſeine ſechs Männerchöre zu Gedichten von Goethe (Leipzig, Hofmeiſter). In der Mehrzahl dieſer Chöre iſt von den Eigenſchaften, die ſonſt Schnyders Compoſitionen angenehm machen, nichts geblieben, als der gewiſſenhafte Ernſt der Arbeit. Für Wohllaut, Correctheit und natürlichen Fluß der Harmonienfolgen iſt mehr oder weniger das Gegentheil eingetauſcht. In Bezug auf unwirkſame Stimmlagen, Leerheiten der Harmonie und unſchöne Verdoppelungen hätten ſie nur von Vogler ſelbſt übertroffen werden können; Accord-Bildungen und -Folgen kommen vor, die nach Voglers „Syſtem“ erlaubt ſein mögen, das natürliche menſchliche Gehör aber immerdar beleidigen müſſen. Es hätte ſich gelohnt, zu unterſuchen, bis wie weit in Schnyders Compoſitionsthätigkeit ſich die Einwirkung Voglers erſtreckt hat. Ich kann hier eine ſolche Unterſuchung nicht anſtellen, ſondern nur die Thatſache melden, daß ſie in andern mir bekannten Werken nicht hervortritt. Als Theorielehrer ſcheint er aber lebenslang Voglers Spuren nachgegangen zu ſein. „Es gelang ihm nach dem Syſtem von Abt Vogler die Harmonielehre ſo zu methodiſiren und als mathematiſche Wiſſenſchaft ſo vollſtändig abzuſchließen, daß in derſelben kein dunkles oder zweifelhaftes Plätzchen zu finden war und er einen ver-

ſtändigen zwölfjährigen Knaben leicht zum gründlichſten Harmoniker heranzubilden vermochte". Hoffentlich iſt dies nicht allzu wörtlich zu nehmen.

Das umfangreichſte Werk, das Schnyder veröffentlichte, iſt die Oper „Fortunat mit den Säckel und Wünſchhütlein". Er ſchrieb ſie um 1827, 1831 iſt ſie in Frankfurt einige Male aufgeführt worden. Mit den Capellmeiſteropern à la Lindpaintner und Reißiger hat ſie nichts gemein. Weit entfernt, ein Werk der Routine zu ſein, zeugt ſie vielmehr in jeder Nummer von liebevoller Hingabe an die Sache und ſorgſamſter Geſtaltung. Sie verräth Talent für dramatiſche Charakteriſtik, bietet von Seiten der Harmonik betrachtet viel Reizvolles und iſt reich an geſchickter und was mehr iſt, an geſchmackvoller und geiſtreicher Contrapunktirung. Das Muſter iſt augenſcheinlich Cherubini, und gegenüber dieſer Erſcheinung wird es doppelt intereſſant, aus den Lebenserinnerungen zu erfahren, daß der einzige wirkliche Compoſitionslehrer, welchen Schnyder jemals hatte, eben ein Schüler Cherubini's war. Auch das Wiederkehren gewiſſer Tongedanken behufs muſikaliſcher Verſinnlichung beſtimmter dramatiſcher Faktoren — die vielberufenen „Leitmotive" der Neuzeit — hat er offenbar vom Componiſten des „Waſſerträger" gelernt. Litte nicht die Oper „Fortunat" in Folge des contrapunktiſchen Weſens an einer gewiſſen Schwere, welche dem Gegenſtande der Dichtung widerſpricht, und bekundete ſie vor allem eine prägnantere muſikaliſche Erfindung, ſo würde man ſie als deutſche Oper eine in ihrer Zeit hervorragende Erſcheinung nennen dürfen. Ein Ehrendenkmal für den Componiſten bleibt ſie auch ſo. Wie jemand, der ſo andächtig auf Meiſter Cherubini's Pfaden wandelt, der zeitlebens auch für Verbreitung und Verſtändniß Bachſcher Muſik gearbeitet hat, daneben Voglerianer ſein konnte, das gehört in das Capitel von dem großen Widerſpruch, welchen Schnyder in ſich herumtrug. Immerhin darf man ſagen, er zählte ſeiner Zeit zu den gediegenſten Contrapunktiſten. Mit Vorliebe verſuchte er ſich auch in der Löſung

ſchwieriger contrapunktiſcher Aufgaben. Schon ſeine erſte Liederſammlung ließ er nicht in die Welt gehen, ohne ſie auf dem Umſchlag mit zwei vierſtimmigen Räthſelcanons zu ſchmücken. Ein Duett-Satz für Violine und Violoncell entwickelt ſich aus einer Stimme dergeſtalt, daß dieſes die mit Violinſchlüſſel verſehene Stimme im Baßſchlüſſel von rückwärts ſpielt; ſie wird zu dieſem Zwecke auf den Kopf geſtellt. Eine äußerſt künſtliche Fuge nebſt Canon zu einem Cantus firmus veröffentlichte er mit erläuternden Bemerkungen in der „Caecilia“ von 1825. Dieſe Arbeiten wird niemand mit Bachſchem Maßſtabe meſſen wollen; aber es ſind gute Schulſtücke. Daß es ihm in den polyphonen Formen zuweilen auch mißglückte, ſoll deshalb nicht verſchwiegen ſein. Ein Beiſpiel bietet das Fugato im letzten Satze der C-dur-Sonate. Es iſt die äußerſte Sauberkeit des Clavierſatzes, die an dieſem Stücke auch heute noch intereſſirt; der Inhalt iſt altväteriſch, ſelbſt mit Schnyders Maßſtabe gemeſſen.

Ernſt, Friſche, Geiſt, Klarheit, Unverdroſſenheit, kurz alle Eigenſchaften, die den guten Lehrer machen, ſcheint Schnyder bei einander gehabt zu haben. Vielleicht war die Muſiklehre ſein eigentliches Gebiet. Aus der Ergänzungs-Skizze erfahren wir über dieſen Punkt nichts Gründliches. Selbſtverfaßte Lehrbücher hat Schnyder nicht hinterlaſſen. So gern er mit Notenzeichen hantirte, ſo widerwärtig war ihm nach eigner Ausſage das Buchſtabenſchreiben. Klarer Verſtand und ein ſtarkes Gedächtniß überhoben ihn der Nothwendigkeit, ſich ſelbſt durch Notizen und ſchriftliche Ausarbeitungen zu Hülfe zu kommen. Einen theilweiſen Erſatz bieten zwei Werkchen, welche Schnyders Schüler Benedict Widmann nach mündlichen Vorträgen des Lehrers verfaßte und von ihm ſelbſt revidiren und genehmigen ließ. Das eine iſt ein gedrängtes Syſtem der Rhythmik, welches einem von Schnyder im Fünfachteltakt componirten Rondo als Einleitung vorausgeht (Offenbach, bei Joh. André). Scharf durchdacht und klar entwickelt zeigt es Schnyders Lehrtalent in

vortheilhafteſtem Lichte; daß dieſer über den fünftheiligen Rhythmus ungefähr zu derſelben Theorie kommt, welche wir bei den Griechen finden, verdient um ſo mehr hervorgehoben zu werden, als Schnyder, der griechiſchen Sprache unkundig, von der antiken Rhythmik ſchwerlich Kenntniß genommen hat. Das Rondo ſoll die Lehre praktiſch verſinnlichen und intereſſirt durch die Menge rhythmiſcher Formen, die im Fünfer-Maß entwickelt werden; ſein Werth liegt im Experiment, nicht im inneren muſikaliſchen Gehalt. Den ſiebentheiligen Takt iſt Schnyder geneigt, nicht mehr als unzuſammengeſetzten gelten zu laſſen, da er als ſolcher zu ſchwer faßbar ſei. Indeſſen iſt der Chor der Gärtner und Gärtnerinnen im „Fortunat“ (S. 177 des Clavierauszuges) thatſächlich doch ſo rhythmiſirt, daß je ſieben Viertel unter einem Hauptaccent ſtehen, wenngleich der Componiſt, der leichtern Ausführbarkeit halber, äußerlich Drei- und Vier-Vierteltakt wechſeln läßt. Die Anwendung vom $\frac{6}{16}$- und $\frac{3}{16}$-Takt in den „Acht deutſchen Geſängen“, vom $\frac{12}{16}$-Takt in der C-dur-Sonate zeigt, wie Schnyder auch den allgemein üblichen Rhythmengeſchlechtern durch feines Nachſinnen neue Seiten abzugewinnen weiß.

Das andere Werk iſt eine „Formenlehre der Inſtrumentalmuſik“ (Leipzig, Merſeburger 1862; 2. Aufl. 1879). Wenn es beim Lehrer mehr noch, als auf den Umfang, auf die Gründlichkeit des Wiſſens und die Klarheit der Darſtellung ankommt, ſo darf man auch in dieſem kleinen Lehrbuche einen vortrefflichen Muſikpädagogen erkennen. Was den Stoff betrifft, ſo iſt er allerdings weſentlich auf die Zeit der jüngeren Claſſiker von Haydn an beſchränkt. Die älteren Formen der Sonate und des Concerts, wie die Italiener am Ausgang des 17. Jahrhunderts ſie fertig hinſtellten und Seb. Bach dann in unerſchöpflicher Weiſe umbildete, bleiben von der Betrachtung ausgeſchloſſen. Aber das abgeſteckte Gebiet beherrſcht der Autor vollkommen, und muſterhaft iſt, wie er den Schüler von den einfachſten Elementen an Schritt vor Schritt vorwärts führt. Schnyder ſelbſt nennt dieſe ſeine Formenlehre „erſchöpfend und

wiſſenſchaftlich abgeſchloſſen". Hiergegen müßten wir freilich eben ſowohl Widerſpruch erheben, wie gegen jeden Anſpruch, das unbegrenzte Wachsthum der Kunſt von vornherein durch Speculation irgendwie einzuengen. Die Luſt am Syſtemiſiren und ein Uebervertrauen auf die Kraft der abſoluten Doctrin gehört vielleicht auch zu den trügeriſchen Gewinnſten, welche er aus Voglers Lehre zog.

Da in dem Verzeichniß der Werke Schnyders, welches den Lebenserinnerungen beigegeben iſt, ſich auch eine Rubrik „Schriften" findet, ſo hätte unter ihr wohl die „Formenlehre der Inſtrumentalmuſik" angeführt werden können, denn der Inhalt iſt doch Schnyders geiſtiges Eigenthum [1]). Ebenſo war hierin ein Nachweis der theoretiſchen und kritiſchen Aufſätze zu geben, die er im Laufe der Jahre in verſchiedenen Muſik-Zeitſchriften und vielleicht auch anderswo veröffentlicht hat. Die in ihnen niedergelegten Kunſtanſichten bilden einen weſentlichen Beitrag zur Charakteriſirung des ganzen Mannes. Schnyder war voll regſten Intereſſes für alles, was in ſeiner Zeit an neuen Culturelementen hervortrat, und in dieſer Beziehung ein ganz moderner Menſch. Höchſt ſeltſam iſt, daß man davon in ſeinen Compoſitionen ſo wenig merkt; ſein Weſen ruht auf einem ſtarken, niemals ganz beglichenen Widerſpruch. Er lebte und webte in dem Anſchauungs- und Gefühls-Kreiſe, den unſere großen Dichter geöffnet haben. Er beſaß ſelbſt eine merkenswerthe poetiſche Begabung; zeigt ſich dieſe auch weniger originell als

---

[1]) Das Verzeichniß enthält einige Unrichtigkeiten. Die S. 377 oben angeführten „Ein- und mehrſtimmigen Geſänge mit Pianobegleitung", welche bei Breitkopf und Härtel erſchienen ſein ſollen, ſind identiſch mit den „Deutſchen Geſängen. I. Heft. Bonn, Simrock". Das Männerquartett S. 379 „Woher ich kam" iſt nicht ungedruckt, ſondern ſteht als Nr. 4 in den Sechs Männerchören über Gedichte von Goethe. Auch das Lied „Die Bekehrte" (S. 379) iſt gedruckt in den „Acht deutſchen Geſängen". Bei dem Quartett „Der Friede" (S. 376) mußte bemerkt werden, daß es urſprünglich zu der Peſtalozzi-Cantate von 1817 gehörte. Die Ouverture für großes Orcheſter S. 377 ſteht wohl nicht in C-moll, ſondern in G-moll; vergl. S. 78 unten.

anempfindend, so hat er doch mehr als ein Gedicht geschaffen, das sich neben die besten anderer schweizerischer Dichter stellen kann[1]). Wenn wir lesen, wie er sich gemeinsam mit seiner Caroline an einem besonders schön gelegenen Plätzchen am Vierwaldstätter See in Klopstockschen Oden berauschte, wie das Stück Ossianscher Poesie in „Werthers Leiden" ihm von Jugend auf ans Herz gewachsen war, wie er Jean Paul über alles liebte, Rückert zeitlebens in verehrender Freundschaft zugethan blieb, wie ihm Weber und Spohr persönlich nahe standen und anderes mehr, so erwarten wir nun auch in seinen Compositionen ein tüchtiges Stück Romantik zu finden. Allein diese ist nicht da, die Cherubinismen seiner Oper und manche äußerliche Anlehnungen an Spohr können darüber nicht wegtäuschen. Er suchte den ganzen Reichthum der neuen Zeit in sich aufzunehmen, aber in Musik haben sich ihre Ideen bei ihm nicht umgesetzt. Hält man dieses fest, so ist von selbst begreiflich, warum er als alter Herr der neueren deutschen Romantik nicht mehr folgte. In Schumann konnte er sich nicht finden und beurtheilte ihn ungerecht; von Wagner wollte er natürlich noch weniger wissen, sein Diktum über ihn anläßlich des „Tannhäuser" ist aus Hauptmanns Briefen an Hauser (II, 179) bekannt. Wenn ihn aber Ambros Schumanns wegen verächtlich abfertigt,[2]) so verräth solches eine für einen Historiker bedenkliche Befangenheit. Man soll keinem Baume seine eigene Rinde mißgönnen. Schnyder war kein großer Componist, aber ein sehr tüchtiger Musiker, der mit Ernst und Aufrichtigkeit für die Förderung seiner Kunst bemüht und selbst noch über das Grab hinaus

---

[1]) Eine Sammlung seiner Gedichte hat 1869 Müller von der Werra herausgegeben (Leipzig, J. J. Weber). Auf Gottfried Kellers Besprechung dieser Gedichte (Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Berlin, W. Hertz. 1893. S. 23 ff.) weise ich hier um so lieber hin, als ihr einige hübsche persönliche Erinnerungen an Schnyder angehängt sind.

[2]) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1860. S. 83.

beſorgt geweſen iſt[1]). Es iſt richtiger, ſolche Männer aus ſich verſtehen zu lernen, als ſie zur Vergleichung neben größere heraufzuheben und dann geringſchätzig fallen zu laſſen. Wie ſagt Schnyder doch ſelbſt? „Wie nicht Alles Genie ſeyn kann, ſo iſt auch nicht Alles Schwächling, und die Mehrzahl der Künſtler würde etwas Tüchtiges leiſten, wenn jeder in ſich die Kräfte ſorgfältig entwickelte, die er freigiebiger oder karger von der Natur empfing. Nicht einzelne große Sterne bilden den geſtirnten Himmel in ſeiner Herrlichkeit; das Firmament wäre öde, hätten wir nur die wenigen Sterne erſter Größe; der vereinigte Glanz der Tauſend und Tauſend großen und kleinen Welten, ihre Unzählbarkeit iſt's, was ſo erhaben auf uns wirkt“[2]). Und darum habe ich gern die Gelegenheit ergriffen, über den körnigen Schweizer, der ſeinem Vaterlande, und nicht nur dieſem, Ehre gemacht hat, etwas ausführlicher zu ſprechen.

---

[1]) Seiner Stiftung iſt es zu danken, daß Emil Vogels grundlegendes Werk: „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmuſik Italiens aus den Jahren 1500—1700“ (Berlin, A. Haack. 1892. Zwei Bände) hat erſcheinen können. Auf anderem Wege wären die Mittel dazu kaum zu beſchaffen geweſen.

[2]) Caecilia, Band II, S. XXXVII.

Ueber Robert Schumanns Schriften.

Den Kunſtwerken, welche nicht im Raume, ſondern in der Zeit erſcheinen, iſt es eigen, daß ſie, um zu fortgeſetzter Wirkung zu kommen, immer gleichſam wieder neu geſchaffen werden müſſen. „Nachſchaffen“ nennen wir dieſen Vorgang: der zu wandelnde Weg iſt gebahnt, die einzuſchlagende Richtung genau vorgezeichnet, aber wer eigener Schöpferthat ſich ganz entſchlüge, würde doch nicht ans Ziel gelangen. Es folgt daraus, daß man, ſtreng genommen, niemals dasſelbe Muſikſtück wieder hören kann. Selbſt der Componiſt ſpielt ſein eigenes Werk nie wieder genau ſo wie das erſte Mal, da es fertig aus ſeinem Geiſt hervorgegangen war. Beſorgen vollends Andere den Act des Nachſchaffens, ſo drängt mit Nothwendigkeit „immer fremd und fremder Stoff ſich an“. Wachſen jüngere Geſchlechter nach mit neuen Anſchauungen, ſo tragen ſie unwillkürlich etwas von dieſen in das nachzuſchaffende Werk hinein. Daß der ausübende Künſtler ganz in dem innerſten Weſen des Kunſtwerks aufgehe, ſeines eigenen Ichs ſich möglichſt entäußere, gilt zwar mit Recht als die höchſte Forderung, die an ihn geſtellt werden muß. Aber vollſtändig zu erreichen iſt dieſes Ideal nicht. Bewegung iſt alles an einer Tonſchöpfung, Bewegung und Wandel.

Ein Jeder ſieht, welche Schwierigkeiten entſtehen müſſen, wenn ſolch ein flüſſiges, unfaßbares Weſen einer prüfenden Be-

trachtung unterzogen werden ſoll. Es hält ihr nirgends ſtill. Vergleichsweiſe noch leichter läßt ſich ihm beikommen durch mündliche Erklärung, die ſich an die völlige oder ſtückweiſe Reproduction des Tonwerkes anſchließt, voraus und rückwärts ſchauend vorgeht, die Hauptzüge hervorhebt, ihrer Verflößung mit dem Nebenſächlichen nachſpürt, die Elemente zu finden ſucht, welche die Beſonderheit des Kunſteindrucks bedingen. Auch hier wird der betrachtende Erklärer ſich auf Schritt und Tritt dadurch gehemmt fühlen, daß die Einzelheit im Muſikſtück nichts iſt außerhalb des continuirlichen Fluſſes des Ganzen; nichts, oder doch etwas völlig Verſchiedenes. Kann dies auch in gewiſſem Sinne von jedem Kunſtwerke geſagt werden, das den Anſpruch auf einen harmoniſch geordneten Organismus erhebt, ſo gilt es doch für die Muſik im ſtärkſten Maße. In ſtärkerem als für die Dichtung, und wiederum ſtärker für die geſpielte Muſik als für die, welche geſungen oder geſungen und geſpielt wird. Denn Element, Ideal, Naturſchönes, oder wie man es nennen will, der nur geſpielten Muſik iſt eben die abſolute Bewegung, und jeder Verſuch, ſie für beſondere Zwecke zum Stillſtehen zu bringen, trifft viel tiefer verletzend in das Innere des Ganzen, als wenn die durch Worte hervorgerufenen Vorſtellungen wie vom ewigen Strom der Töne umſpülte Inſeln der Beobachtung feſte Stütz- und Ruhepunkte gewähren.

Wie nun aber, wenn die Aufgabe geſtellt iſt, durch geſchriebenes oder gedrucktes Wort ein Muſikſtück zu ſchildern? Man kann, wie beim mündlichen Vortrag die lebendige Reproduction, ſo hier das durch Tonzeichen fixirte Werk zur Grundlage nehmen. Wie die aufgezeichnete Wortſprache, kann man auch die aufgezeichnete Tonſprache leſen lernen, es läßt ſich daher auf der Verbindung beider eine literariſche Leiſtung aufbauen. Aber das Muſikleſen iſt ein ſehr viel abſtracterer und verwickelterer Vorgang. Abſtracter, weil das Geleſene größtentheils nur innerlich vorgeſtellt werden kann, während es dem Wortleſer jeden Augenblick frei ſteht, aus der innerlich gehörten in die laut ge-

ſprochene Rede überzugehen. Verwickelter iſt der Vorgang, inſofern es ſich bei der Muſik nicht um die Vorſtellung eines einzelnen Tones und ſeiner Einordnung in die Tonfolge handelt, ſondern um das gleichzeitige Erfaſſen verſchiedener Tonfolgen in verſchiedenen Bewegungen und Tonhöhen, auch in verſchiedenen, unaufhörlich wechſelnden Klangfarben. Es iſt hierzu eine weit lebhaftere Klangphantaſie erforderlich, als ſie der Wortleſer nöthig hat, dem außerdem die Arbeit dadurch erleichtert wird, daß in der Sprache die Worte ſich viel mehr zu Symbolen verflüchtigt haben, während für die Wirkung der Muſik der ſinnliche Klang ein überaus wichtiges Mittel iſt und bleibt. Es kann alſo nicht daran gedacht werden, daß das Muſikleſen jemals auch nur annähernd ſo allgemein werde wie das Wortleſen. Aber ſelbſt würde es dies: zu der analytiſchen Beſchreibung eines Tonſtückes auch nur in ſeinen bedeutſamſten Eigenſchaften gehört eine ſolche Umſtändlichkeit, es beſteht ein ſo ſchreiendes zeitliches Mißverhältniß zwiſchen dem Vorüberſchweben der luftigen Tongeſtalt ſelbſt und den durch die ſchwerfällige Maſchine vielfältiger Reflexion in Bewegung geſetzten inneren Vorſtellungsfolgen, daß kaum noch von einer Aehnlichkeit der auf beiden Wegen gewonnenen Eindrücke geſprochen werden könnte.

Dennoch werden ſolche Analyſen immer nothwendig bleiben, wo es ausſchließlich lehrhafte und kunſtwiſſenſchaftliche Zwecke gilt. Die Zergliederung eines Muſikwerkes bis in ſeine kleinſten Theile darf ſich Keiner erlaſſen, der praktiſch lernen will, wie man es machen ſoll, und zeigen, wie man ſolche Zergliederungen anſtellt, iſt gewiß eine wichtige Aufgabe der Compoſitionslehre. Nicht anders auch, als auf dieſem Wege wird die Erkenntniß deſſen gewonnen, was ein Kunſtwerk von dem anderen, was bei weiterer Umſchau einen Meiſter von dem andern unterſcheidet. Die geſchichtlichen Zuſammenhänge laſſen ſich, wenn man ihre feinſten Faſern bloßlegen will, ohne eindringende analytiſche Arbeit nicht aufzeigen. Aber ſelbſtverſtändlich wenden ſich ſolche Arbeiten nur an den kleinen Kreis der „Eingeweihten", da ſie beſtimmte fachmäßige Vorkenntniſſe vorausſetzen. In alter Zeit waren

ſämmtliche Schriften über Muſik von dieſer Art, oder — da auch hiermit noch zu viel geſagt ſein könnte — ſie dienten theils der Compoſitionslehre, theils wollten ſie das Weſen der Töne und Tonverbindungen in ein wiſſenſchaftliches Syſtem bringen, wogegen es eine höhere geſchichtliche Betrachtung der Muſik bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allerdings nicht gab. Den Eindruck eines Tonſtückes in ſeiner Geſammtheit auf literariſchem Wege dem Leſer zu vermitteln, ein ſolches Unterfangen lag ganz außerhalb des Arbeitskreiſes der Alten; ich bezweifle, daß ſie darüber je ernſtlich nachgedacht, und wenn doch, daß ſie es für ausführbar gehalten haben.

Dieſe Art des Schriftſtellerthums beginnt mit Wilhelm Heinſe's „Hildegard von Hohenthal", und es iſt deutlich erkennbar, daß ſie mit dem Wiedererblühen der deutſchen Dichtung zuſammenhängt, ihre Wurzeln alſo nicht im Boden der Wiſſenſchaft hat, ſondern der Kunſt. Wie Heinſe waren auch Wackenroder, Tieck und andere der ihm folgenden hervorragenden Muſikſchriftſteller ihrer hauptſächlichen Begabung und Thätigkeit nach Dichter. So eingreifend Friedrich Rochlitz als Herausgeber der „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung" und durch ſeine eigenen Aufſätze über Muſik gewirkt hat, es iſt doch zweifelhaft, ob dieſe, an ſich betrachtet, nicht geringwerthiger ſind als ſeine zahlreichen Romane, Erzählungen, Charakterbilder und Schauſpiele. Ludwig Rellſtab erklärte, als er im December 1841 die von ihm herausgegebene Muſik-Zeitſchrift „Iris" eingehen ließ, ganz offen, er müſſe jetzt wieder ſeinem Hauptziele nachgehen und größere poetiſche Werke ſchaffen. Wenn die Dichtungen dieſer beiden Männer einen hohen Rang nicht einnehmen, ſo darf man wohl mit einiger Sicherheit vorausſagen, daß in künftiger Zeit dieſes auch bei ihren Muſikſchriften nicht der Fall ſein wird, und daß die Wirkung, die ſie mit ihnen machten, zumeiſt von der Neuheit der ganzen Richtung ausging. Wird doch ſchon heute, wie über Heinſe, ſo auch über Rochlitz oft abfällig genug geurtheilt, und manchmal abfälliger, als ſie es verdienen; ich meine, wenn die Er-

findungen, welche Rochlitz ganz unbefangen für geſchichtliche Wahrheit ausgab, auch vor dem Richterſtuhl der Wiſſenſchaft den ſchärfſten Tadel verdienen, ſo müßte doch die Erkenntniß des geſchichtlichen Zuſammenhanges, durch den ſein Wirken bedingt wurde, das Urtheil mildern. Will man ihn recht begreifen, ſo muß man ihn in das ſchillernde Licht ſetzen, das aus den Schriften E. T. A. Hoffmanns, ſeines Zeitgenoſſen und Freundes, hervorzittert. In Hoffmann fand die neue Richtung, welche nicht bei der techniſchen Beſchreibung der Muſik ſtehen bleiben, ſondern das geheimnißvolle Weſen dieſer Kunſt und ihre entſprechende Wirkung durch die Mittel ſchriftſtelleriſcher Darſtellung faßbar machen wollte, ihren vollbürtigſten Vertreter. In ſeiner Natur verband ſich muſikaliſche Begabung und Bildung mit einem ſtarken, eigenthümlichen Dichtertalent. Er war eine bahnbrechende Kraft. Will man des Unterſchiedes zwiſchen Sonſt und Jetzt voll inne werden, ſo vergleiche man irgend eine Abhandlung aus der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung, beiſpielsweiſe C. F. Michaelis' „Ueber den Rang der Tonkunſt unter den ſchönen Künſten" oder Apels „Ueber Ton und Farbe" aus dem Jahrgange 1799—1800 mit „Johannes Kreislers Lehrbrief". Ueberhaupt ſteckt in den „Kreisleriana" — ſie erſchienen 1814 und 1815 — ein Gährſtoff von erſtaunlicher Kraft, der die ganze Muſikſchriftſtellerei unſeres Jahrhunderts durchdrungen hat. Viel mehr als wir uns jetzt noch bewußt ſind, möchte der hier zuerſt angeſchlagene Ton auf unſere Anſchauungen von gewiſſen Kunſtwerken und Künſtlern beſtimmend eingewirkt haben. Die Bilder der drei großen öſterreichiſchen Inſtrumentalcomponiſten, welche Hoffmann in Nr. 4 der „Kreisleriana" („Beethovens Inſtrumentalmuſik") zeichnet und einander gegenüberſtellt, ſind mit ſolch tiefſchauender, muſikaliſcher Intuition erfaßt und zugleich mit ſo ſiegreicher dichteriſcher Kraft herausgeſtellt, daß ſie heute noch ihre volle Wirkung thun. Vieles, namentlich das, was die Kunſt Haydns betrifft, iſt niemals ſchöner und mit eindringlicherer Bildhaftigkeit geſagt worden.

Es mußten Künstler sein, welche diese Art von Musikschilderungen unternahmen. Denn nur der Künstler richtet den Blick allewege auf das Ganze und begreift in ihm das Einzelne. Und nur durch einen Act inneren Schauens geht die Umformung des musikalischen Gehalts in den dichterischen vor sich, der dann, da es der Musik an einem Naturvorbilde fehlt, in Bild und Gleichniß zu Tage treten muß. In dieser Neugestalt geht er in die Phantasie des Lesers über und verwandelt sich dort gleichsam zum Klange zurück. Die Gefahr, solcherweise über Kunstwerke nur zu phantasiren, droht natürlich aus nächster Nähe. In der That sind neben einer Legion kleiner Geister, die etwas gethan zu haben glaubten, wenn sie ihre, ihnen unbenommenen Privatgefühle mittheilten, auch begabte Schriftsteller, wie Adolf Bernhard Marx, ihr nicht immer entronnen. Verwirrende Mißverständnisse, als ob der Leser in dem bildhaften Niederschlag eines Musikstückes nun dasjenige erfaßt habe, was der Componist habe „ausdrücken" wollen, als ob es Aufgabe des Musikschriftstellers sei, aus einer Sinfonie die dichterische „Idee" herauszuhaspeln, traten hinzu. Wird aber zugegeben, daß es sich um ein Gebiet handelt, welches wissenschaftliche und künstlerische Betrachtung gemeinsam beherrschen, so ist nicht mehr nach dem Was? zu fragen, sondern nach dem Wie? und der Unfug, der mit dem poetisirenden Beschreiben von Instrumental-Compositionen getrieben worden ist, darf nicht hindern, anzuerkennen, was in der Sache Richtiges liegt. Die umfassendste fachmäßige Kenntniß und Beurtheilungsgabe als selbstverständlich vorausgesetzt, bleibt doch das Eintauchen in ein poetisches Medium das einzige Mittel, in der Phantasie des Lesers jene Stimmung zu erwecken, in der jedes lebendige Tonwerk athmet, ohne die es todt ist, die es einheitgebend, zusammenschließend, schützend umgibt, wie die Haut den Körper.

„Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." Es ist Robert Schumann, der diesen

kühnen Ausspruch gethan und sich damit und Anderen ein vielleicht unerreichbares Ziel gesteckt hat. „In diesem Sinne", fährt er fort, „könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen." Schumann als Musik-Schriftsteller ist Hoffmanns legitimer Erbe und größerer Nachfolger. Der Glanz, der ihn als einen der größten nachbeethovenschen Componisten umgibt, hat seine Schriften eine Zeit lang in den Schatten gedrängt. Man weiß, daß er als vierundzwanzigjähriger Jüngling die „Neue Zeitschrift für Musik" gründete, daß er sie zehn Jahre leitete und reichlich mit Beiträgen versorgte. Die Mehrzahl von ihnen hat er 1854 als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" in vier Bänden herausgegeben. Doch ging deren Verbreitung anfänglich nur langsam von statten. Erst in den letzten zehn Jahren sind sich die Ausgaben schneller gefolgt; die beste hat im Jahre 1891 F. Gustav Jansen besorgt (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Zwei Bände). In sie ist Alles aufgenommen, was als von Schumann herrührend festgestellt werden konnte; die Abänderungen, die er selbst für die „Sammlung" vorgenommen hatte, sind gewissenhaft vermerkt und durch fleißig und umsichtig gearbeitete Anmerkungen nach Möglichkeit alle dunkeln Punkte aufgeklärt, die in Aufsätzen, welche für den Augenblick geschrieben waren, nach Verlauf eines halben Jahrhunderts naturgemäß hervorgetreten sein mußten. Auch einen kurzen Lebensabriß hat Jansen vorausgeschickt, in dem er hauptsächlich der Entwicklung Schumanns zum Schriftsteller von dessen Schuljahren an nachgeht.

Schumanns Vorliebe für Hoffmanns Schriften und seine innerliche Verwandtschaft mit ihm ist, wenn es dessen überhaupt noch bedürfen sollte, gleichsam documentarisch bezeugt durch die Sammlung von Clavierstücken, welche er 1838 unter dem Titel „Kreisleriana" herausgab. Nicht Hoffmann allein ist es, an den er anknüpft; von großem Einfluß auf die Dichternatur in ihm

war Jean Paul. Auch dieſer war für Muſik tief empfänglich, und viele Stellen ſeiner Schriften zeigen, daß er den Eindruck, den Muſik macht, in Worte zu bannen wußte. Hoffmann ſelbſt ſtand unter Jean Pauls Zauber, und ſeine „Phantaſieſtücke in Callots Manier", in denen ſich die „Kreisleriana", die Aufſätze „Ritter Gluck" und „Don Juan" befinden, hat Jean Paul in die Oeffentlichkeit eingeführt. Im Stile hat Schumann ſeine ſehr ausgeprägten Eigenthümlichkeiten. Wenn er erzählt, kann man wohl an Hoffmann erinnert werden, an Jean Paul ſelbſt dann nicht; wo es aber die Beſchreibung eines Muſikſtückes gilt, das, was er in dem oben angeführten Ausſpruche „Kritik" nennt, zeigt er ſich ganz anders. Kurze Sätze, und in ihnen der Gedanke zu einer Knappheit zuſammengedrängt, oder auch in einer Flüchtigkeit nur angedeutet, die oft an Dunkelheit ſtreift. Eine Schreibungeduld, die ihn über verbindende Mittelglieder fortreißt, ein Fliegen mehr als ein Entwickeln, da die Einfälle ſich in ſolcher Fülle zudrängen, daß er ſich darüber ſelbſt einmal, faſt ärgerlich in einer Parentheſe Luft macht: „Ich kann vor Gedanken gar nicht auf die eigentlichen kommen." Das Gefühl von der Unzulänglichkeit des Wortes gegenüber der Muſik beherrſcht ihn ſtärker als Hoffmann. Er war eben der unvergleichlich reicher begabte Componiſt; ſein Dichtertalent mag kaum viel geringer geweſen ſein als das ſeines Vorgängers; ſicher aber war es ſchwächer als ſein eigenes muſikaliſches. So iſt es denn allmählich gekommen, daß es unter dieſem mehr und mehr verſchwand. Aber nicht zurückgedrängt wurde es, nicht verzehrt oder erſtickt, ſondern gleichſam von liebenden Armen gänzlich eingehüllt. Es iſt die entgegengeſetzte Erſcheinung wie bei Richard Wagner, der ſich im Gange ſeiner Entwicklung zum immer ſtärkeren Betonen des poetiſchen Factors getrieben fühlte. Die Dichterphantaſie bleibt bei Schumann dem Componiſten immer und überall thätig, aber an der Geſtaltung des Muſikſtückes — ich meine hier zunächſt Inſtrumentalmuſik — betheiligt ſie ſich immer weniger, nur durch einen von Innen herausleuchtenden Schein verräth ſie, daß ſie am Werke iſt.

In Schumanns Schriften findet ſich Weniges, was nur als Dichtung wirken ſoll: ein „Traumbild“ benanntes Gedicht über das Spiel von Clara Wieck und eine Humoreske in Proſa, „Der alte Hauptmann“; beide zeigen den geborenen Poeten. Mit allem Uebrigen verfolgte er einen doppelten Zweck: einen belehrenden und einen künſtleriſch ergreifenden. Schumann glaubte an eine Entwicklungsperiode ſeiner Kunſt, in deren Morgenröthe er ſtehe, und hielt es für ſeine Aufgabe, ihr den Weg frei zu machen und an ihrem Gedeihen durch Wort und That mitzuwirken. „Jünglinge, ſchafft fürs Licht!“ läßt er ſeinen Meiſter Raro ſagen. Er beſaß unleugbar einen agitatoriſchen Charakterzug und war ſich, wenn er zur Feder griff, voll bewußt, daß er ſich damit desſelben Mittels zur Verbreitung ſeiner Anſichten bediente, das ſich auf politiſchem Gebiete in jener Zeit als eines der wenigen wirkſamen darbot. Die Parallele mit der Politik wird von ihm offen eingeſtanden. „Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakteriſirt. Wie die politiſche, kann man die muſikaliſche in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Claſſiker theilen. Auf der Rechten ſitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygiſchen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Claſſe hervorſtechen. Im Juste-Milieu ſchwankt Jung und Alt vermiſcht. In ihm ſind die meiſten Erzeugniſſe des Tages begriffen, die Geſchöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.“ In dieſer agitatoriſchen Thätigkeit iſt er Wagner ähnlich, doch viel weniger doctrinär als dieſer, und legt, als der Frühlingsſturm ſeiner Jugend verbrauſt und er als Componiſt auf die Höhe gelangt war, die Feder nieder, um nur dem muſikaliſchen Schaffen zu leben. Welcher Art die Kunſt der Zukunft ſein ſollte, die Schumann ſich vorſtellte, iſt nicht leicht zu ſagen. Wagner ging von Anfang darauf aus, ein muſikaliſches Nationaldrama zu ſchaffen, und hat dies eine Ziel ſein Leben hindurch mit energiſcher Ausſchließlichkeit verfolgt.

Schumanns Ideal war ein allgemeineres, aber auch unbestimmteres. Ihm mißfiel die verflachte, ausländernde Musikmacherei der zwanziger und dreißiger Jahre, die Beethoven und Schubert vernachlässigte, um Rossini und Herz zu huldigen, und er fühlte die Kraft in sich, Neues und Großes zu leisten. Er wollte dahin wirken, „daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme." Der Ausdruck ist mehrdeutig, und Schumann verstand augenscheinlich auch Verschiedenes darunter. Dem Poesievollen kann das Poesieleere entgegenstehen, das Nüchterne, Hausbackene, Philiströse; wenn Schumann auf die deutschen Capellmeisteropern sah, konnte er wohl fordern, daß mehr Poesie in diesem Sinne in sie einziehe. Aber die Poesie kann auch auf dem Wege in der Musik zu Ehren kommen, daß der Musiker mit dem Schönen und Bedeutenden, was die Dichterwelt hervorbringt, einen innigeren Bund schließt, sich mit den in ihr herrschenden Ideen erfüllt und von ihnen sich im eigenen Schaffen mehr oder weniger bestimmen läßt. Diese Richtung war nun zwar nichts Neues, hatten doch Beethoven, Weber und Schubert in ihr sich bewegt. Aber der Zustand der Ermattung, den das musikalische Schaffen in Deutschland nach Webers Tode vorübergehend gewahren ließ, konnte wohl die Besorgniß aufkommen lassen, als wirke der Geist jener Meister in ihrer Nation nicht mehr fortzeugend weiter. Daher bezeichnet es denn Schumann als einen Zweck seiner Zeitschrift, „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können." Er schloß von seinen Bestrebungen keine der bestehenden Kunstgattungen aus, wennschon anfänglich eine Bevorzugung der Claviercomposition stark bemerkbar wird, da „das Floskelwesen sich am meisten in der Claviermusik zeigte". Später wird das Lied stärker betont. Die Hauptsache war und blieb ihm: Schaffen überhaupt, den eigenen künstlerischen Drang befriedigen. Wohin ihn dieser endlich einmal führen werde, darüber hat er schwerlich bis ins Einzelne nachgedacht.

Die Schriften geben Zeugniß von einer Frühreife des Urtheils, einem Reichthum an Beobachtungen des Seelenlebens, einem Tiefblick in die Vorgänge inneren künſtleriſchen Werdens, einem Hochflug der Gedanken, die erſtaunlich ſind. „Das Schöne in ſeiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten zu ſehen, welche günſtigen Umſtände müſſen ſich dabei vereinigen! Wir fordern dazu große, tiefe Intention, Idealität eines Kunſtwerkes, Enthuſiasmus des Darſtellenden, Virtuoſität der Leiſtung, harmoniſches Zuſammenwirken wie aus einer Seele, inneres Verlangen und Bedürfniß des Genießenden, momentan günſtige Stimmung des Gebenden und Empfangenden, glückliche Conſtellation der Zeitverhältniſſe und Intereſſen im Allgemeinen, ſowie des ſpecielleren Augenblicks, der räumlichen und anderer Nebenumſtände, Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Anſichten u. ſ. w. — Widerſpiegelung der Kunſtfreude im Auge des Anderen. Iſt ein ſolches Zuſammentreffen nicht ein Wurf mit ſechs Würfeln von ſechs mal ſechs?“ Das ſchreibt ein kaum zweiundzwanzigjähriger Jüngling. Mit welcher Feinempfindung iſt hier alles berührt, was gerade die Darſtellung eines Muſikſtückes bedingt! Wie ſchön wird ſein volles, ungetrübtes Erſcheinen als eine Gabe der Himmliſchen erkannt, die gerade ihrer Seltenheit wegen ſo köſtlich und unſchätzbar iſt, und wie hoch erhebt ſich dieſe Anſchauung über das gedankenloſe, handwerksmäßige alltägliche Muſikmachen, das ihm ſeine Zeit auf allen Gebieten zeigte! Dabei huldigt er doch keinem unklaren Idealismus, der nur fliegen kann, nicht ſtehen. „Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunſtideal.“ „Manche Geiſter wirken erſt, wenn ſie ſich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden ſie im Unendlichen zerflattern und verſchwimmen.“ Aus dem Zuſammenhange wird klar, daß er auf dieſen Gedanken durch Shakeſpeare's Anlehnung an ältere Dichtungen geführt worden iſt, daß er alſo gerade die großen und größten Künſtler im Auge hat. Eine wie tiefe Wahrheit hier ausgeſprochen wird, lehrt die Geſchichte aller Kunſtperioden. Denn gerade die mächtigſten Genies,

wie Bach und Beethoven, bedurften der feſten Umfriedigung durch eine traditionell gewordene Kunſt, um ihre dämoniſche innere Fülle nicht verheerend über die Gefilde des Schönen zu ergießen, ſondern zu ſegensreichem Wirken zuſammenzufaſſen. Tiefere muſikgeſchichtliche Studien zu machen, lag damals noch nicht im Zuge der Zeit, und auch Schumann hat ſie nicht gemacht. Aber wo er den Blick auf die geſchichtlichen Zuſammenhänge wirft, ſieht er inſtinctiv faſt immer das Richtige. Dies gilt auch, ſo weit es die Natur menſchlicher Beobachtungsgabe überhaupt zuläßt, von ſeiner eigenen Zeit. Er ſpricht einmal von Hummel, dem Schüler Mozarts. „Sollte dieſe helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formloſere, myſtiſche verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunſt wirft, ſo mögen dennoch jene ſchönen Kunſtalter nicht vergeſſen werden, die Mozart regierte und die zuerſt Beethoven ſchüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zuſtimmung ſeines Vorfürſten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch dieſe abgetreten, verwirrten ſich die Völker mehr und mehr und wenden und ſtrecken ſich nun in einem unbequemen claſſiſch-romantiſchen Halbſchlaf.“ Daß er vor Anderen berufen war, dieſen Halbſchlaf zu einem Schlummer voll goldener Träume zu beruhigen, hat er vielleicht geahnt. Wie zur Geſchichte, ſteht er auch zur Kunſtphiloſophie. Nichts liegt ihm ferner als Syſtematiſiren. Er betrachtet den einzelnen Fall und gelangt von ihm aus zu gewiſſen allgemeiner gültigen Betrachtungen, aber nicht Geſetzen. Die Aeſthetik von damals kannte dies Verfahren nicht, und der Hegelianer würde darauf mit mitleidiger Geringſchätzung herabgeſehen haben. Heute iſt die Wiſſenſchaft geneigt, es als das einzig Fruchtbare zu betrachten. Jedenfalls iſt es für das lebendige Kunſtverſtändniß mehr werth als die ausgebauteſten Syſteme. Einmal vergleicht Schumann den Jubelchor aus Beethovens „Ruinen von Athen“ mit Webers Jubel-Ouverture, und nachdem er das Bild des Erſteren vor uns

hat aufsteigen lassen, kommt er zu dem Ergebniß: „Während in der Jubel-Ouverture ein Einziger mehrere Wünsche ausspricht, vereinigen sich bei Beethoven Alle zu einem und demselben". Wer dem Urtheil nachdenkt, wird finden, daß hierin nicht nur ein Gegensatz der beiden Compositionen, sondern auch der Gattungen und endlich auch der Gestaltungsart beider Meister angedeutet ist.

Es gibt kein Buch, das gerade für den Musiker so reich an Anregungen wäre zum Weiterspinnen der Gedanken, und keines, das ihm die Freude inniger Zustimmung häufiger bereitete. Und doch bezeichnen diese Vorzüge nur die eine Seite von Schumanns Schriften. Ich stellte oben dem lehrenden Zweck die kunstmäßige Wirkung gegenüber. Ließe sich trennen, was organisch ineinander gewachsen ist, so würde ich dieser eine noch höhere Bedeutung zumessen. Denn das Talent, musikalische Totaleindrücke hervorzurufen, tritt hier mit einer Kraft auf, die Alles weit hinter sich läßt, was vor und neben Schumann in dieser Art versucht worden ist. Er mag schreiben, was er will: sofort fängt es im Innern des Lesers an zu klingen, elementarisch, wie von versteckten Aeolsharfen. Die Gestalten hervorragender Künstler und Künstlerinnen: der Belleville, der Clara Wieck, der Henriette Voigt, Ludwig Schunke's, Henselts, Berlioz', Bennets, Gade's und vieler Anderer, schwimmen vorüber, wie von leisen Wogen gestaltloser Musik getragen. Ihre Charakteristiken sind niemals ausgeführt, es scheint, als würden nur flüchtige Skizzen geboten. Aber hierin liegt das Geheimniß ihrer Wirkung. Denn man überzeugt sich bald, daß Schumann mit dem Blick des Genies und der Liebe in die Tiefen ihres Wesens gedrungen ist. Er will aber nur die Stimmung wiedergeben, die von den Persönlichkeiten ausgeht; diese Bilder muthen an, wie Instrumentalstücke mit Ueberschriften, wie Tonsätze in verschiedenfacher, je ihrem Charakter entsprechender Instrumentation.

Seine Zeitschrift sollte von Künstlern geschrieben werden. Damit meint er aber nicht sowohl Leute, die von der Musik Profession machen, sondern solche, die kunstgemäß über künst-

leriſche Dinge zu ſchreiben wiſſen. Das Kunſtgemäße beruht für Schumann nun viel weniger darin, daß der Schriftſteller, eine tüchtige Kenntniß des muſikaliſchen Handwerks beſitzend, ſich auf die techniſche Analyſe eines Muſikſtücks verſtehe. Er ſagt vielmehr: „Iſt auch die Theorie der treue, aber lebloſe Spiegel, der die Wahrheit ſtumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, ſo nenn' ich die Poeſie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verſchloſſen iſt, und die in ihren Irrthümern oft am reizendſten erſcheint.“ Demgemäß vermeidet er ſichtlich das analytiſche Verfahren. Eingehend zergliedernd zeigt er ſich nur ein einziges Mal: bei Berlioz' Symphonie „Épisode de la vie d'un artiste“. Das congeniale Schauen des Ideals, das im Kunſtwerke körperlich werden ſollte, darauf ſollte es bei der Beurtheilung ankommen. Und wenn dieſes war, ſo verſtand es ſich von ſelbſt, daß es den Leſern nur durch eine Art von Nachdichtung verſtändlich gemacht werden konnte. Die Beſprechungen von Compoſitionen, welche trotz mancherlei gehaltvollen Beurtheilungen von Zuſtänden und Zeitfragen den größten Theil der Schriften Schumanns bilden, werden ſomit zu ſelbſtändigen Kunſtwerken. Es iſt nicht nöthig, die Compoſitionen zu kennen; es mag die Zeit kommen, wo dieſe längſt vergeſſen ſind (ſie iſt zum Theil ſchon gekommen), ſo werden die Schilderungen, zu denen ſie den Dichter Schumann anregten, um ihrer ſelbſt willen unvergänglich ſein. Die Hauptaufgabe bei ſolchem Thun fällt dem bildlichen Ausdruck zu. Aus unerſchöpflichem Quell ſtrömen ihm die Mittel, das Hörbare ins Sichtbare umzuſetzen. Wie Blumenketten winden ſich die klingenden Bilder um das leichte Gerüſt, das der fachmänniſche Muſiker aufrichtet, ſeinen Holzgeruch mit Düften überwogend, es oft bis zum gänzlichen Verſchwinden einhüllend. Seine Formenwelt iſt reich und, wennſchon dem Jean Paul zuweilen nachgeſchaffen, doch in der muſikaliſchen Schriftſtellerei gänzlich neu. Kann man Aufſätze, wie über Field, oder über Dorns „Tonblumen“ lyriſche Gedichte nennen, ſo ſind daneben

die Fälle dramatiſcher und novelliſtiſcher Behandlung nicht weniger zahlreich. Schumann hatte ſich in die Vorſtellung eines Geheimbundes junger, gleichſtrebender Künſtler hineinphantaſirt, die er die „Davidsbündler“ nannte, weil ſie „todtſchlagen ſollen die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige, vorzüglich die längſten“. Unter ihnen führen der ſtürmiſche Floreſtan und der ſinnige Euſebius das Wort, Charaktere, in welchen Schumann die Gegenſätze ſeines eigenen Temperaments verkörperte. Daraus, daß dieſe einen und denſelben Kunſtgegenſtand je nach ihrer Veranlagung beurtheilen, entwickelt ſich eine dramatiſche Lebendigkeit von großem Reiz und eine Fülle der Geſichtspunkte, die jede einſeitige und ungerechte Beurtheilung ausſchließt. Stehen ſich die Anſichten zu ſchroff gegenüber, ſo tritt ausgleichend und abſchließend der Meiſter Raro ein. Die 1835 angeregte Frage eines Beethoven-Monuments in Bonn wird ſogar von vier Seiten in überſtrömender Gedankenfülle beleuchtet. Zuweilen treten die Davidsbündler zu Sitzungen zuſammen, einmal — in einem Aufſatz, der ihren Namen trägt (I, 10) — ihrer acht an Zahl. Da fliegen längere Erörterungen und kurze Sentenzen hin und her. Schumann hatte eine ſtarke Vorliebe für den Aphorismus und in hohem Grade die Fähigkeit, einen Gedanken nicht nur in die knappſte Form zuſammenzudrängen, ſondern dieſe auch in allen Regenbogenfarben verſöhnend und anmuthig ſpielen zu laſſen. Häufig kleidet er das, was er zu ſagen hat, in ein romanartiges Gewand, und hier fällt es beſonders auf, wie er ſich in der Wahl der Formen niemals wiederholt. Bald iſt Muſikabend bei den Davidsbündlern, bald gibt der Redakteur einer Muſikzeitung einen Ball, bald wird Faſtnacht gefeiert, und Floreſtan ſteigt auf den Flügel und hält eine Rede. Ein andermal nehmen wir an einem Briefwechſel Theil, der zwiſchen Chiara, Euſebius und Serpentin geführt wird. Auch barocke Einfälle fehlen nicht, aus denen Hoffmanns Geiſt redet: der Pſychometer des Magiſters Portius regt ihn an, über eine Erfindung nachzuſinnen, die Werth und Charakter von Compo-

ſitionen auf mechaniſchem Wege raſch und untrüglich anzeigt; da bliebe kein Mozartgenie in der Welt verborgen, und um die Nothwendigkeit, von Perſon zu Perſon unangenehme Wahrheiten zu ſagen, käme man hinweg. Eine Tabelle von Fragen und Antworten wird entworfen und mit einer Reihe von neuen Compoſitionen drollig experimentirt.

Im Stil kann Niemand ſeine Natur verleugnen. Die Welt kennt den Menſchen Schumann, wie ſie ſeine Compoſitionen kennt. Dieſe verſucht man jetzt zu verkleinern, an den Seelenadel des Menſchen, die Liebesfülle ſeines Gemüths, die jungfräuliche Reinheit ſeiner Empfindungen hat Niemand zu rühren gewagt. Auch die Schriften Schumanns ſpiegeln dieſen Charakter zurück, und zu dem Genuß, den ſie als Kunſtwerke gewähren, geſellt ſich der ethiſche Eindruck, der von ſeiner Perſönlichkeit ausgeht. Jeder Künſtler haßt die Negation: er will ſchaffen, nicht vernichten. So iſt auch Schumanns Kritik im hervorragendſten Sinne eine aufbauende. Aber der Ton, in dem er ſeine genial überlegene Einſicht vernehmen läßt, iſt von einer liebevollen Anmuth, die doch einzig daſtehen dürfte in der Geſchichte literariſcher Kritik. Nicht, daß er etwas verſchwiege oder flau beſchönigte, was ſeinen Anſichten zuwiderläuft. Gegen die „Honigpinſelei“ und das altersſchwache Banauſenthum der Finkſchen Zeitung, und was ihres Gleichen, hatte er ſich ja gerade erhoben. Aber die Art, wie er tadelt, darin liegt es. Menſch und Künſtler arbeiten ſich hier in die Hände. Er iſt unerſchöpflich in den feinſten Wendungen, die Wahrheit zu ſagen, ohne zu kränken. Schroff zurückweiſend iſt er eigentlich nur einmal aufgetreten, in ſeiner Kritik über Meyerbeers „Hugenotten“, hier freilich auch verletzend bis zur Beleidigung und ungerecht. Sonſt aber gilt von ihm das Wort, daß die Liebe glaubt und hofft und duldet. Schumann beſaß eine ſtarke humoriſtiſche Ader. Kenner ſeiner Muſik wiſſen, wie originell ſie ſich in ihr äußert und wie er in dieſem Betracht der unmittelbare, vielleicht einzige Nachfolger Beethovens iſt. Als Schriftſteller fand er in dem

Humor die Mittel, auch das Unzulängliche in den Bereich des Schönen zu erheben, ohne ihm ſein Weſen zu nehmen. Mit den Waffen der Satire kämpft er nicht und unterſcheidet ſich auch dadurch ſcharf von Wagner. Ich ſage dies nicht, um zu einer Vergleichung zwiſchen dem künſtleriſchen Werth der Schriften beider aufzufordern. Wagner will Theorien vertheidigen oder über das Weſen gewiſſer Kunſtwerke belehren. Man thäte ihm Unrecht, wollte man ſeine literariſchen Arbeiten ſelbſt als Kunſtwerke auffaſſen in dem Sinne, wie Schumann das Werk vorgängiger Dichter fortſetzt und vollendet.

Vollendet — darf man ſagen; denn es iſt nach ihm Niemand gekommen, der in dieſer Art Höheres geſchaffen hätte. Wollte ich den Wirkungen nachgehen, die er als Schriftſteller geübt hat, ſo bekäme ich mit der gegenwärtigen Generation zu thun, was mir fern liegen muß. Als ihr Lehrer ihn bezeichnen, wäre auch ein falſcher Ausdruck. Was ſeine Schriften zumeiſt charakteriſirt: die Wiedergabe muſikaliſcher Eindrücke durch die Mittel der Sprache, iſt Sache des Talents und läßt ſich nicht übertragen. Dennoch wird es erlaubt ſein, Folgendes zu ſagen. Die Aufgabe älterer Muſikſchriftſtellerei war, durch Zergliederung zu lehren. Schumann hat in vollendeter Weiſe gezeigt, wie ſich durch dichteriſches Nachſchaffen ein muſikaliſcher Eindruck bewirken läßt, den nur das künſtleriſche Ganze gewährt. Das Ziel der Zukunft wird ſein, mit der Schärfe einer Analyſe, die alle Beſtandtheile des Kunſtwerkes und deren Beziehungen aufdeckt, die poetiſche Syntheſe zu vereinigen, die es lebendig wandelnd dem inneren Auge vorüberführt.

Ballade.

I.

Wer das zum Titel gewählte Wort in muſikaliſchem Sinne heute ausſpricht, denkt dabei an Carl Loewe. Es iſt dieſem Manne merkwürdig gegangen unter ſeinem Volke. Bis etwa um das Jahr 1848 ein Gegenſtand warmer, oft begeiſterter Theilnahme, trat er alsdann tief und tiefer in den Schatten. Von ſeinem Tode (20. April 1869) wurde wenig Aufhebens gemacht. Als Componiſt ſchien er faſt verſchwunden zu ſein. Männer, die darin mit Recht eine Verarmung unſeres muſikaliſchen Lebens erblickten, gründeten 1882 in Berlin einen Loewe-Verein, deſſen Zweck iſt, dem größten Balladenmeiſter die ihm gebührende Beachtung wieder zuzuwenden. Die von dieſem Vereine gegebene Anregung iſt nicht ohne Wirkung geblieben; die Beſchäftigung mit Loewe's Muſik, die Würdigung ihres Weſens hat in den letzten zehn Jahren bemerkbare Fortſchritte gemacht. Es hat ſich gezeigt, daß die Liebe für ihn nicht geſtorben war; ſie glühte ſtill im deutſchen Volke weiter, wie wir es mit tief in uns gegründeten Empfindungen erleben, von denen Worte zu machen wir uns ſcheuen, die aber wie ungewollt über die Lippen treten, ſowie der Reiz der Mitempfindung ſie trifft.

Warum die Theilnahme für die Werke eines Künſtlers oft ſo plötzlich zu erlöſchen ſcheint, dafür kann es die verſchiedenartigſten Gründe geben. Wenn das beginnende 17. Jahrhundert von Paleſtrina nichts mehr wiſſen wollte, wenn die Zeit Haydns

Sebaſtian Bach gleichgültig auf die Seite ſchob, ſo wirkten hier jene großen periodiſchen Bewegungen, die in der Geſchichte einander wie Fluth und Ebbe ablöſen. Mit Vereinen und Agitationen kann man ſie nicht aufhalten, man muß ſie kommen und gehen laſſen, wie höhere Geſetze es erheiſchen. Sie vollziehen ſich auch immer in weiten Verhältniſſen: erſt nach hundert Jahren gelangte Bach, erſt nach zweihundert gar Paleſtrina wieder zu Wort, und mit Schütz ſcheint es noch länger dauern zu ſollen. Aber innerhalb ſolcher großen Bewegungen gibt es eine Menge kleinerer Schwankungen, die von jenen nur bis zu einem gewiſſen Grade abhängen. Oft ſind es Zufälligkeiten, Aeußerlichkeiten, oft geradezu launenhafte Wallungen des Geſchmacks, die dieſen und jenen Künſtler plötzlich entthronen. Im zwanzigſten Jahrhundert wird man es ſchwer verſtehen können, daß die ſogenannten älteren Romantiker: Spohr, Weber, Marſchner, Schubert, zu den jüngeren: Mendelsſohn, Gade, Schumann, Wagner zeitweilig in einer Art von Gegenſatz geſtanden haben, da doch ein und derſelbe ſtarke Grundzug durch ſie alle hindurchgeht. Der Gegenſatz wird dann auch längſt bedeutungslos geworden ſein, er fängt ſchon jetzt an, ſich mehr und mehr zu verwiſchen, ohne daß darum die Selbſtändigkeit der Individualitäten weniger lebhaft empfunden würde. Vor dreißig Jahren war er recht ſtark; welch' abfällige Urtheile hörte man in Muſikerkreiſen über Weber und Marſchner, welch' kühl herablaſſende in der Oeffentlichkeit über Spohr! Neu erſcheinende Talente wirken am ſtärkſten durch das, was ſie von ihren Vorgängern am beſtimmteſten unterſcheidet; gewinnen ſie hierdurch die Theilnahme der Welt, ſo reizen ſie zugleich zur Kritik der Vorgänger auf, die in der erſten Hitze immer ungerecht zu ſein pflegt. Loewe gehört zu den älteren Romantikern. Es iſt kein Zweifel, daß es Schumanns Liedcompoſition geweſen iſt, die gegen Loewe flau und ungerecht machte: die Gehaltfülle im Kleinen, das ahnungsvoll Andeutende, die überwältigende Innigkeit des Gefühlsausdrucks, die ſymphoniſche Verwebung von Geſang und

Clavier. Da man dieſe Dinge bei Loewe weniger oder überhaupt nicht fand, verſchloß man ſich gegen die ihm eigenthümlichen Vorzüge. Er wurde zurückgedrängt gerade in denjenigen muſiktreibenden Kreiſen, für die ſeine Balladen beſtimmt waren. Sie eignen ſich nicht für den Concertvortrag, ſie ſind Kammermuſik und gehören vor eine auserwählte Geſellſchaft. Das große Publicum wird niemals wiſſen, wofür es ſich bei einem Balladenvortrag intereſſiren ſoll: für die lange Geſchichte, die ihm erzählt wird, für die Bilder, welche die Muſik vor ihm entrollt, oder für den Sänger, der häufig ganz dramatiſch zu werden ſcheint. Es befindet ſich im Zuſtande fortwährender Zerſtreuung. Im kleineren, gleichmäßig gebildeten Kreiſe kann es dahin weniger leicht kommen. Von ihm aber nahm das Lied ſeit den fünfziger Jahren immer ausſchließlicher Beſitz und gewöhnte den Hörer mehr an die kleine, traulich anheimelnde oder geiſtreich anregende Form, entwöhnte ihn der behaglich und breit ausladenden. Auch iſt der deutſche, häusliche Geſang mehr und mehr in die Pflege der weiblichen Welt übergegangen, ihr Uebergewicht hierin iſt ein auffällig ſtarkes geworden; zur Ballade aber gehört, einige Ausnahmen zugegeben, ein männlicher Sänger. Nun war die Clavierbegleitung Loewe's manchmal ſchwierig, der von der Singſtimme geforderte Umfang zu groß, hier und da ſtörte eine Altmodigkeit, ein Mangel an Gewähltheit. Ich bin aber überzeugt, daß es nur eines etwas kräftigeren Anſtoßes bedarf, um ihn wieder in die Ehren einzuſetzen, die ihm zukommen. Hat Weber durch keinerlei Bemängelung dem Herzen des deutſchen Volkes entfremdet werden können, ſo wird es auch bei Loewe nicht geſchehen. Er hat in ſeiner Weiſe kaum minder tief aus der deutſchen Empfindung heraus geſungen. Ein zeitweiliges Ausſetzen der Beſchäftigung mit einem Künſtler kann dem Intereſſe für ihn ſogar förderlich werden. Man geht hernach mit friſcher Empfänglichkeit, mit klarerem Blick an ihn heran, ſeine Eigenthümlichkeiten erſcheinen in neuem, hellerem Lichte. An den Beſtrebungen aber, die Loewe zu Gute kommen ſollen, darf

ich, von Kindheit auf in seinen Balladen zu Hause, mich vielleicht mit einem bescheidenen Beitrage betheiligen. Ich lasse ihn gesondert ausgehen, weil sich wohl keine Veranlassung bieten wird, das, was ich zu sagen hätte, im Zusammenhange mit andern geschichtlichen Betrachtungen vorzubringen.

II.

Ballade in der Dichtkunst und Ballade in der Musik sind Begriffe, die sich nicht vollständig decken. Diese setzt jene zwar voraus, ist aber doch über sie nach mehr als einer Richtung hinausgewachsen, wie solches in andrer Weise bei der Romanze geschehen ist. Die deutsche Ballade als Dichtwerk läßt man von Bürger geschaffen sein; wer Jahreszahlen nöthig hat, hält sich an 1773, da die „Lenore" entstanden ist. Was Anfang unseres Jahrhunderts in das Empfinden der Deutschen als Balladenform einwuchs, ist freilich noch etwas Anderes, vor Allem etwas viel Geklärteres, und es wird nicht geleugnet werden können, daß die Reinigung und endgültige Festsetzung des Begriffs durch Uhland vollzogen ist. In Bürgers erzählenden Dichtungen spielen sehr verschiedene Elemente durcheinander. Stark hervortretend ist das Romanzenhafte im Sinne Schiebelers und Löwens, die parodirend im ironischen Bänkelsängerton unterhaltliche Abenteuer vortragen. Stärker noch ist ihnen der Stempel jenes wüsten, zügellosen Studentenlieds aufgeprägt, das, eine geschmacklose Mischung von Volks- und Gelehrtenpoesie, doch so nothwendig zum Charakter des 17. und 18. Jahrhunderts gehört; Bürger hatte in Halle studirt, das damals auch in diesem Punkte eine Hochschule war. Dazu kommt aber der Einfluß der echten, stimmungsvollen Nordländer-Ballade, wie sie der Engländer Percy in seiner berühmten Sammlung 1765 der literarischen Welt zum Geschenk gemacht hatte. Endlich noch ein Anklang an das Volksmäßig-Kirchliche; er äußert sich meist nur im Bau der Strophen und Zeilen, ist aber für das musikalische Ohr unverkennbar und von den Zeitgenossen nachweislich auch empfunden worden. Es darf sogar behauptet werden, daß es nicht zum

wenigſten dieſer Klang geweſen iſt, der Bürgers Balladen die raſche Volksthümlichkeit eintrug. Denn der wirkliche Volksgeſang beſtand damals faſt nur noch in den Chorälen der evangeliſchen Kirche; was weitgreifende Wirkung üben wollte, that wohl, wenn es irgendwie an ſie ſich anlehnte. So bunt und einander widerſprechend die Ingredienzen von Bürgers Dichtungen nun ſind, ſo geſchmacklos oft ihre Miſchungen — ein ſicherer Inſtinct für das Packende, die Gabe großer Anſchaulichkeit und ein ſtarkes Temperament waren ſein eigen. Er hat eine neue Bahn gebrochen; in der deutſchen Dichterwelt war man ſich darüber ſogleich klar. Nicht ſo innerhalb der Kaſte der Muſiker.

Ihnen ward in der Ballade eine neue Form geboten, die ſie wohl reizen konnte, der ſie aber mit ihren damaligen Kunſtmitteln nicht gerecht zu werden wußten. Die Geſangsmuſik hatte ſich — wenn man von der Motette und ihrem Spruchtexte abſieht — bis dahin nur am ſtrophiſchen Gedicht und an der Madrigaldichtung entwickelt. Auf jenem beruht Alles, was Choral, Arie im älteren Sinne, Ode, Lied, Romanze hieß. Die madrigaliſche Form war Vermittlerin der italieniſchen Erfindungen geworden: der Oper, des Oratoriums, des älteren Vocalconcerts, der Cantate. Nun gab ſich zwar auch die Ballade ſtrophiſch, und äußerlich war kein Hinderniß, ſie wie ein Lied abſingen zu laſſen. Aber der lebhafte Wechſel der Empfindungen und Stimmungen, die Mannigfaltigkeit der Vorgänge, das Streben der Dichter nach greifbarſter Bildlichkeit — alles dies mußte den Muſiker mahnen, daß auch ſeiner Kunſt dergleichen darzuſtellen nicht unmöglich ſei. Wir beſitzen Compoſitionen der „Lenore", in denen alle zweiunddreißig Strophen nach derſelben Melodie abgeſungen werden (Kirnberger), und ſolche, in denen die Strophenmenge auf wenige unterſchiedliche Melodien vertheilt wird (Reichardt). Strophenmäßige Compoſitionen anderer Balladen Bürgers, Goethe's und geringerer Dichter ſind gleichfalls in Fülle vorhanden. Aber ſofort zeigen ſich auch die Verſuche, der Ballade ein weiteres und reicheres muſikaliſches Gewand zu wirken.

Johann André aus Offenbach, einer der begabteſten unter jenen deutſchen Operncomponiſten, die Johann Adam Hillers Singſpiel zu Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“ hinüberleiteten, machte den erſten Verſuch. Er componirte die „Lenore“ für eine Singſtimme und Clavier in der Weiſe, daß in der Regel jede Strophe ihre eigene Muſik erhielt; wo im Gedicht Wiederholungen derſelben Wendungen, dieſelben oder ähnliche Vorgänge ſich finden, bediente er ſich auch der gleichen oder doch ähnlicher Tonreihen. Hierdurch und weil der Componiſt die muſikaliſchen Cäſuren gern mit den Schlüſſen der Gedichtſtrophen zuſammenfallen läßt, kommt ein Anklang an ſtrophiſche Conſtruction in das Ganze, und dieſes iſt im Hinblick auf Loewe's viel ſpäteres Wirken wichtig feſtzuſtellen. Sonſt aber heftet ſich die Muſik an die Handlung des Gedichts und läßt ſich von ihrem Sturmritt mit fortnehmen. Dieſe „Lenore“ iſt viel gelobt worden und mit Recht. Sie vereinigt Einheitlichkeit der Stimmung mit charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit: auch der bänkelſängeriſche Romanzenton, der in den erzählenden Theilen einige Male angeſchlagen wird, erweiſt ſich zur Sonderung der Hauptgruppen der Ereigniſſe und zur Hebung der ſchauerlichen umgebenden Vorgänge wirkſam. Er fügt einen Zug derber Volksthümlichkeit ein. Für das Volksmäßige in edlerem Sinne ſorgt eine Choralreminiscenz:

Horch Glockenklang! horch Todtenſang:
„Laßt uns den Leib begraben!“

Dem Componiſten iſt nicht entgangen, daß hier der Anfang eines altevangeliſchen Sterbechorals angedeutet wird: er läßt die Melodie desſelben ſogar mit ihrem Originaltext eintreten, obwohl dieſer ſich in das Metrum der Bürgerſchen Strophe nicht ganz fügt. Andrés „Lenore“ iſt gewiß die beſte Ballade, die vor Loewe geſchrieben iſt, aber auch eine ganz vereinzelte Erſcheinung in ihrer Zeit. Da keine Kunſtform vom Himmel fällt, wird man bei dieſer um ſo ſchärfer zuſehen dürfen, welche Verbindungsfäden ſie an ihre Umgebung knüpfen. Dieſe „Lenore“

gehört in den Kreis der deutſchen Oper. Der damaligen, wohlverſtanden; ſchon zwanzig Jahre ſpäter wäre ein ſolcher Seitentrieb aus gleicher Wurzel nicht mehr möglich geweſen. Das ſtrophiſche Lied bedeutete für das älteſte deutſche Singſpiel ſehr viel, man darf es deſſen wichtigſte muſikaliſche Form nennen; zieht man den muſikaliſchen Theil aus einem ſolchen Singſpiel heraus und ſtellt ihn für ſich zuſammen, ſo ergibt ſich beinahe eine durch einen dramatiſchen Vorgang verbundene Liederreihe. Liedform und Drama in Verbindung zu bringen, beider Bund durch einzelne, reicher illuſtrirte pathetiſche Recitative und Geſänge zu krönen, das war ſo ziemlich das Verfahren, das Hiller bei ſeinen Opern verfolgte, und das André hier ohne Sorge um einen engeren, rein muſikaliſchen Zuſammenhang auf die Ballade übertrug. Nicht anders ging er auch zu Werke, als er Bürgers „Weiber von Weinsberg" componirte. Nachdem ein Mozart dageweſen war, hatte ſich der deutſche Opernſtil ſchon viel ſtärker ins Großdramatiſche entwickelt, und wenn man von dieſem neuen Stile aus zur Ballade kommen wollte, mußten ſich ganz andere Gebilde ergeben. Was denn in der That geſchehen iſt. Wäre nicht André von der Oper ſeiner Zeit aus an die Compoſition der „Lenore" herangegangen, ſo bliebe auch die Ausgeſtaltung unerklärlich, die er ihr ſpäter hat angedeihen laſſen. Er richtete die Clavierbegleitung für volles Orcheſter her, leitete das Werk mit einem düſteren Inſtrumentalſatz ein und vertheilte den Geſangspart in verſchiedene Rollen. Alles Erzählende wird von einem Tenor vorgetragen, der gleichſam den Rhapſoden darſtellt; Lenore, die Mutter, der geſpenſtiſche Reiter werden redend eingeführt, jene Sopran, dieſe Alt, der letzte Baß ſingend. Ein vierſtimmiger Chor der Geiſter, die das Grab umtanzen, macht den Schluß; auch jene Choralzeile „Nun laßt uns den Leib begraben" wird wirklich vom Chor geſungen. Dabei iſt aber am Gedicht ſonſt nichts geändert; ſelbſt wo Rede und Gegenrede durch kleine erzählende Mittelglieder getrennt ſind, werden dieſe vom Rhapſoden recitativartig ganz getreulich be-

richtet. Merkwürdig ſcheint ſich hier der Stil der Paſſionsmuſiken zu erneuern, der ja auch unſerer Zeit durch Bachs Werke wieder vertraut geworden iſt. Dennoch iſt die Veranlaſſung eine ganz verſchiedene; dort war ſie eine praktiſch-liturgiſche geweſen, bei der Ballade war ſie eine rein künſtleriſche. Auch hinſichtlich dieſer ſcheinbaren Dramatiſirung ſollten ſpätere Componiſten ſich wieder auf dem Standpunkte André's finden laſſen. Aber ſo wenig wie zwiſchen ihm und Loewe ein directer Zuſammenhang beſteht, ebenſo wenig zwiſchen den Chorballadenſängern und André. Ein Beweis, daß ähnliche Kunſterſcheinungen unter ganz verſchiedenen Bedingungen wachſen können, und man ſich hüten muß, von Aehnlichkeit ſofort auch auf Verwandtſchaft zu ſchließen.

Aus den von Eſchenburg übertragenen und 1777 herausgegebenen altengliſchen und altſchottiſchen Balladen hat Chriſtian Gottlob Neeſe 1784 „Lord Heinrich und Kätchen" in Muſik geſetzt. Neeſe gehört neben André zu den erfolgreichſten Talenten aus der Frühzeit des deutſchen Singſpiels, und dieſe ſeine Ballade iſt in ähnlicher Weiſe aus deſſen Geiſt geboren, wie André's „Lenore". Von den acht Strophen des Gedichts haben die fünf erſten je ihre eigne Muſik, die drei letzten werden mit kleinen Abweichungen nach derſelben Melodie abgeſungen. Auf dieſe Weiſe iſt es gelungen, der Form eine gewiſſe Feſtigkeit zu geben. Sollte man ſonſt noch Zweifel hegen, aus welcher Familie dieſe Ballade ſtammt, ſo würden ſie durch die Einmiſchung von zwei kleinen Recitativen in die liedhaften Gebilde beſeitigt werden.

In den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die deutſche Ballade begründet wurde, gab es in der Theatermuſik eine monodramatiſche Richtung, die nicht überſehen werden darf. Da war eine „Polyxena", welche F. J. Bertuch in Weimar gedichtet und Anton Schweitzer 1774 componirt hatte. Die Vermählung der Polyxena mit Achilleus hatte den Frieden zwiſchen Trojanern und Hellenen beſiegeln ſollen; aber bei den Hochzeitsfeierlichkeiten war Achilleus von Paris heimtückiſch getödtet worden. Ihm errichteten die Griechen ein Grabmal am Helles-

pont. Das Monodrama führt uns die Polyxena vor, wie sie, aus Troja entflohen, am nächtlichen Strande die Grabstätte des geliebten Todten sucht und, nachdem sie sie endlich gefunden, sich selbst auf ihr den Tod gibt. Ein Werk, ausgezeichnet durch die Feinheit, mit der die Ausdrucksmittel dramatischer Musik ineinander gewoben sind, durch die Sorgfalt, mit der die Musik den scenischen Vorgängen folgt. Stärker noch wirkten auf die Zeit die Melodramen Georg Benda's: „Ariadne auf Naxos" und „Medea". Auch sie beruhen wesentlich auf dem dramatischen Monolog, vor Allem „Medea"; in dem anderen Stücke lösen Theseus und Ariadne sich ab als Träger der Handlung.

Nur wenn man diese Erscheinungen im Auge behält, wird Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens „Lenore. Ein musikalisches Gemählde" stilistisch verständlich. Das sonderbare Werk des begabten Mannes, der, ein Lübecker von Geburt, doch als ein Hauptbegründer national-dänischer Tonkunst dasteht, erschien um 1788 in Kopenhagen. In ihm werden nur die Worte der redend eingeführten Personen gesungen, diese aber nicht wie in André's ausgeführter Bearbeitung von verschiedenen Stimmen, sondern von einer und derselben, der freilich ein großer Umfang zugetraut wird. Die erzählenden Partien werden gesprochen, bald zur Claviermusik, bald auch ohne sie. Einige Male gehen die gesprochenen Worte sogar zum Gesange weiter. Also theils eine Art von Duodram, theils Melodram, theils beides zusammen, theils noch etwas Anderes. Das Abwechseln zwischen Gesang und gesprochener verbindender Erzählung war Brauch der Volksromanze; man kann ihn in seiner Entartung noch heute als Jahrmarktsbelustigung hören. In Johann Friedrich Löwens Romanzen, die 1771 in „neuer verbesserter Auflage" erschienen, ist die Geschichte von Gilbert, Kunigunde und Landri in dieser Form dargestellt. Kunzen stand dem nordwestdeutschen Dichterkreise, der das Panier der Volksdichtung zuerst entrollte, näher als André. Alle die Ideen dieser Männer fanden bei ihm Anklang und durchkreuzten sich wunderlich mit denen, die sein

Muſikerthum ihm zuführte. „Lenore fuhr ums Morgenroth Empor aus ſchweren Träumen," hören wir Jemanden ſprechen. Nun eine beklommene, ſich angſtvoll dehnende Claviermuſik, ein jähes Aufſchnellen, ein wimmerndes Sichwinden. „Biſt untreu, Wilhelm, oder todt? Wie lange willſt du ſäumen?" läßt ſich der Geſang einer Sopranſtimme vernehmen. Dann wieder geſprochene Worte von König Friedrich und der Prager Schlacht zu den aufzuckenden und winſelnden Tongängen des Claviers. Unbegleitet erzählt der Rhapſode von dem Frieden zwiſchen König und Kaiſerin und der Heimkehr der Krieger. Ein fröhlicher Marſch verbreitert und vertieft die von ihm geweckten Vorſtellungen. Wieder tritt der Rhapſode allein vor und ſchildert Scenen beglückten Wiederſehens, der Clavierſpieler führt ſie auf ſein Gebiet hinüber. Von dem Augenblicke an aber, wo der Erzähler ſich zu der vergebens harrenden Lenore wendet, ſetzt die Muſik das ganze Stück hindurch nicht mehr aus, bis auf eine Stelle am Schluß; beim Wittern der Morgenluft ſpornt der Reiter den Rappen zu immer größerer Eile, tumultuariſch, wild drängt die Muſik vorwärts, wird ſtärker und ſtärker —„Wir ſind zur Stelle!" klingt es dumpf, und hier auf dem höchſten Gipfel der Steigerung bricht die Muſik mit einem Halbſchluß plötzlich ab und überläßt das Letzte, Schaurigſte dem Erzähler allein. Machtvoll noch einmal einfallend, ſich aufbäumend, dann abſterbend, verklingt ſie im eintönigen Geſang der Geiſter. Der Affect in ſeiner Maßloſigkeit ſprengt die Bande der Muſik und bricht in die geſprochene Rede hinüber; dieſes iſt der Eindruck. Was in einer Compoſition, die nur Geſangswerk iſt, als naturaliſtiſche Uebertreibung zu tadeln wäre, hat Berechtigung, wenn das Ganze von Anfang an auf das Zuſammenwirken von Geſang und Rede gegründet iſt. Die Stelle bekundet einen genialen Inſtinct für die Ausnutzung erlaubter Mittel.

Ueberhaupt zeugt Kunzens „muſikaliſches Gemählde" von einem ungewöhnlichen Phantaſiereichthum und einer großen charakterſchildernden Kraft. An muſikaliſch-poetiſchem Werth

ist es André's „Lenore" unfraglich überlegen. Allerdings gehört in der aufsteigenden Linie einer neuen Entwicklung Kunzen auch schon der zweiten Generation an. Die charakterisirende Benutzung des Chorals theilt er mit André, geht aber weiter als dieser. Während er die Sterbemelodie nicht singen, sondern aus der Mitte der Clavierbegleitung schauerlich herausklingen läßt, ist er den Anspielungen ans Kirchenlied nachgegangen, mit denen Bürger die Reden der Mutter ausgestattet hat. Einfache Leute, die nicht gelernt haben, ihren Empfindungen den eignen Ausdruck zu geben, greifen, um sich zu helfen, gern zum autoritativen Spruch oder Vers. Bürger wußte, was ihnen zu diesem Zwecke das Gesangbuch bedeutete. Aber Kunzen wußte es auch, und daß zum Volksgedicht die Volksmelodie gehört. Durch Anwendung einer Choralweise erzielt er für den tröstend-mahnenden Zuspruch der Mutter einen einfältig rührenden, höchst bezeichnenden Ton. Auch die nordisch-unheimliche Stimmung weiß er, der im „Holger Danske" die Ballade vom Ritter Oller singen konnte, intensiver herauszubringen, als André. Sein Werk zeigt am deutlichsten, welch' ein Ferment durch die neue Dichtungs-Gattung in die Musikwelt geworfen war, aber auch die Rathlosigkeit, wie die neu aufsteigenden Ideen zu gestalten seien. Daß es auf diese Weise endlich doch nicht gelingen konnte, wird Kunzen wohl selbst eingesehen haben.

III.

Wir gelangen in die zweite Periode der Geschichte der musikalischen Ballade. Ihren Mittelpunkt bildet Zumsteeg, ein Süddeutscher, und in Süddeutschland verläuft diese Periode auch. Die einfach strophische Ballade bleibt neben der durchcomponirten bestehen und ist überhaupt niemals ganz aufgegeben worden. Zuweilen erscheinen in einem und demselben Stücke beide Behandlungsarten gemischt, und hier stößt man bei Zumsteeg noch häufig auf den alten, ins Gassenhauerische schielenden Romanzenton. Uebrigens ist dies die Zeit, da im

Wesen der Romanze sich ein starker Umschwung vollzog. Es verlohnt sich, dabei einen Augenblick stehen zu bleiben.

Der Umschwung ist nicht von der poetischen Seite ausgegangen, sondern von der musikalischen, und auf Mozart zurückzuführen. Schon in einigen Sinfonien Haydns kommen Romanzen vor (z. B. in La Reine), aber hier sind es eben französische Lieder, die variirt werden, und daher der Name. Mozart hat in einigen seiner Concerte und Nachtmusiken die langsamen Mittelsätze Romanzen genannt. Nicht daß er dadurch eine besondere Formconstruction hätte bezeichnen wollen. Diese Sätze unterscheiden sich allerdings von andern Instrumental-Adagios durch eine rondoartige Gestalt; aber eine solche ist doch der gesungenen Romanze niemals eigenthümlich gewesen, kann also auch nicht dienen, die Wahl der Bezeichnung zu erklären. Das einfach Gesangliche der Melodien und ihr liedartiger Zuschnitt werden Mozart zunächst auf das Wort gebracht haben. Aber der übereinstimmende Charakter aller dieser Stücke deutet an, daß er darüber hinaus noch etwas Besonderes im Sinne hatte. Die Melodien sind von einer Süßigkeit und jugendlich holden Schwärmerei, wie sie selbst bei Mozart nicht zu häufig gefunden werden, das Klangcolorit besticht durch weiche, schwellende Schönheit, Düfte Hesperiens glaubt man zu athmen, und vielleicht ist es nicht Zufall, daß Mozart mehrere Male die italienische Form Romanza beischreibt. Wenn auch nur fünf solcher Stücke von ihm vorhanden sind, so haben sie als Werke des Genies doch genügt zu bewirken, daß die Romanze durch die Musikwelt fortan mit einem neuen Signalement wanderte. Sogleich Beethoven hat sich dieses für seine berühmten beiden Violin-Romanzen zu Nutze gemacht. In Webers frühesten vierhändigen Clavierstücken, in seiner Flöten-Romanze vom Jahre 1805, seinem zweiten Clarinetten-Concert und anderswo sehen wir Mozarts Anregung des Weiteren wirksam, und bis auf Schumann und Henselt läßt sie sich verfolgen. Sie ist auch da bemerkbar, wo der Name fehlt; eine ganze Reihe von Schubertschen

Adagios ließe ſich aufzählen, die den neu geſchaffenen Romanzen-Charakter tragen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß er auch auf die geſungene Romanze einwirkte. Beſonders wo ſie in größeren Kunſtwerken auftrat, wie in den Opern. Schon im „Peter Schmoll", einer Jugendoper Webers von 1801, zeigt die ſchwermüthig-zarte Romanze „Im Rheinland eine Dirne war", ein ganz anderes Geſicht, als noch in Mozarts zwanzig Jahre älterer „Entführung aus dem Serail" die Romanze Pedrillos. Hier noch der alte Typus, wenn ſchon in höchſter Veredlung, dort der ſich entwickelnde neue, der nun ſeinen Weg durch die romantiſche Oper nimmt. Etwas weiblich Schwärmeriſches iſt ihm eigen; auf die Schönheit und Geſanglichkeit der Melodie wird beſondere Aufmerkſamkeit verwendet. Spohrs Roſen-Romanze aus „Zemire und Azor", die dem Text nach den Namen eigentlich nicht einmal führen dürfte, iſt Beweis, wie der Typus anfängt, auch in der Geſangsmuſik ſelbſtändig muſikaliſcher zu werden. Zu ſeinen ſchönſten Exemplaren gehören bei Weber „Unter blühnden Mandelbäumen" (Euryanthe), „Arabien, mein Heimathland" (Oberon), bei Schubert „Der Vollmond ſtrahlt auf Bergeshöhn" (Roſamunde), bei Marſchner „Wie ſang ſo ſüß die Nachtigall" (Bäbu). Nun pflegt es aber in der Entwicklung der Muſikformen meiſtens zu geſchehen, daß die eine nicht mit militäriſcher Präciſion von der anderen abgelöſt wird. Die ältere treibt oft neben der jüngeren noch ein Weilchen ihr Weſen weiter, und zuweilen gelingt es ihr, durch die Laune eines Genies vorübergehend noch einmal zu Bedeutung zu kommen. Freiſchütz-Aennchens berühmte Romanze von dem Traum der „ſeligen Baſe" nimmt ſich grade als ſolche im Jahre 1821 recht ſonderbar aus, iſt aber ihrem poetiſchen Charakter nach nur ein Wiedererſtehen des alten Typus, und daß auch Andere noch nicht ganz auf ihn verzichteten, zeigt Ali's komiſche Romanze aus Spohrs „Zemire" (1818). Nachdem man aber einmal angefangen hatte, die Romanze vorwiegend ernſthaft zu nehmen, war es bei dem erzählenden Charakter

beider unausbleiblich, daß sie auch von der Ballade beeinflußt wurde. Dies geschieht schon bei Zumsteeg. Friedrich Leopold Stolbergs Ballade „In der Väter Hallen ruhte" nennt er „Romanze", obgleich sie sich ganz in jener düster-nordländischen Stimmung bewegt, als deren Vermittler die Ballade bei uns aufgetreten ist. Das schaurige Nachtstück, das Emmy in Marschners „Vampyr" vorträgt, führt ebenfalls den Namen. Dieser durch die Ballade gezeugte Sprößling der Romanze bleibt aber fast immer auf die strophische Form beschränkt und hält somit das Liedmäßige strenge fest, einen Fall bei Schubert und einige wenige bei Loewe ausgenommen gibt es keine durchcomponirten Romanzen von irgend einem maßgebenden Meister.

Offenbar haben diese musikalischen Vorgänge auch wieder auf das Treiben der Dichter Einfluß gewonnen. Platens schwermüthiger „Fischerknabe" ist eine Romanze, sein finsterer „Letzter Gast" ebenfalls. Eichendorff bietet uns nur Romanzen; „Ballade" nennt er keines der zahlreichen Gedichte, die diesen Namen nicht mit Unrecht tragen würden, sähe man nur auf die poetischen Merkmale. Aber jenes Wort umklingen andere Accorde; sein geheimnißvoller Reiz hat manchen Dichter bestimmt, ihn zu wählen. Es wird auch für die Literaturforscher förderlich sein, dies in Acht zu nehmen, wenn sie die beiden Gattungen gegen einander abzugrenzen suchen. Der Musiker stellt sich unter ihnen etwas Anderes vor, als sie, und es ist doch für beide Theile wünschenswerth, daß sie sich verstehen.

In Stuttgart, wo Zumsteeg lebte, residirte ein anspruchsvoller Fürstenhof, und an ihm bildete natürlich die Oper die vornehmste musikalische Ergötzung. Zumsteeg selbst hat mehrere Opern geschrieben, die bemerkenswerth bleiben, wenn ihnen auch kein großer Erfolg blühte. In seinen ausgeführten Balladen arbeitet er mit dem Apparat, welchen ein entwickeltes Opernstück ihm bot. Er weiß ihn geschickt zu verwenden, kommt aber auf diese Weise in eine Richtung hinein, die der Absicht des Balladendichters widerstreitet. Im musikalischen Drama sollen

Geſtalten ſelbſtfühlend und ſelbſthandelnd vor uns hintreten. In der erzählenden Dichtung können zwar auch Perſönlichkeiten redend eingeführt werden, und es kann den Schein gewinnen, als würden ihre Reden und Entſchlüſſe durch den eignen Charakter beſtimmt. In Wahrheit aber bleibt hinter ihnen die Perſon des Erzählers ſtehen, und ſein Wille iſt der endlich entſcheidende. Es iſt in der Dichtung möglich, dieſen allwaltenden Willen bis zum Unmerkbaren zu verſchleiern, ſo daß es das Anſehen gewinnt, als herrſchte in den Bewegungen der Menſchen und der Entwicklung der Ereigniſſe völlige Unbedingtheit. Sowie die Muſik hinzutritt, hört dieſe Täuſchung auf. Eine Grundſtimmung muß fühlbar werden, die alle beſonderen Empfindungen aus ſich gebiert und in ſich gebunden hält, und die Bedingung dieſer Grundſtimmung kann nur die Perſönlichkeit des Erzählers ſein. Hieraus ergibt ſich, daß alle Schilderungen von Zuſtänden und alle Affecte nicht mit jener vollen Energie ausgeführt werden dürfen, zu der die Vorſtellung abſoluter Lebenswahrheit treibt. Sie dürfen nur wie in Abſchattungen ſichtbar werden; die volle Wirkung wird eine Ballade nie anders erreichen, als dadurch, daß die Erregung des Erzählers und ſeine perſönliche Theilnahme für das Erzählte bis in alle Veräſtelungen derſelben fühlbar bleibt.

Hierin hat Zumſteeg den richtigen künſtleriſchen Takt nicht bewieſen. Unzweifelhaft brachte er für ſeine Aufgabe werthvolle Eigenſchaften mit. Er weiß ſeine Muſik dem Charakter der Begebenheiten geſchickt anzupaſſen, und erlahmt nicht leicht beim raſchen Wechſel derſelben. Für ſchildernde Zwecke hat er immer ausreichende Mittel zur Hand. Er iſt ein intereſſanter Erfinder und verdient gewiß viel von dem Lobe, mit welchem ihn Franz Schubert und namentlich auch Loewe bedacht haben. Auch gebührt ihm das Verdienſt, den Geſchmack an der ausgeführten Ballade in der deutſchen muſikliebenden Geſellſchaft zu einem allgemeineren gemacht zu haben. Aber in einigen Hauptpunkten verfieht er es. Einer von ihnen iſt die Anwendung des Recitativs. Dieſe Singart iſt für die Oper erfunden; ſie ſoll ent-

weder über affectlosere, aber für die Entwicklung und das Verständniß der Handlung nothwendige Mittelglieder leicht hinwegführen, oder den Affect im getrübten abklärungsbedürftigen Zustande zeigen und auf seine geläuterte Erscheinung vorbereiten. Seinem Wesen und seiner geschichtlichen Entwicklung nach bleibt das Recitativ immer ein Ausdrucksmittel zweiten Ranges, und da es die natürliche, gesprochene Rede nachahmen soll, bedarf es auch einer loser geknüpften Textunterlage. Schon aus diesem Grunde schickt es sich schlecht zu strophischer Dichtung. Soll es in der Ballade nun so verwendet werden, daß ihm die erzählenden Theile zufallen, während die redend eingeführten Personen in abgerundeten Melodien singen, so treten diese zu stark hervor, und das für die Ballade wichtigste, das epische Element, geht in dem untergeordneten, recitativischen Gesange seiner maßgebenden Bedeutung verlustig. Soll er aber bei den persönlichen Aeußerungen eintreten, so beraubt sich der Componist in den meisten Fällen der affectvollsten Höhepunkte der Empfindung. Zumsteeg hat weder das Eine noch das Andere ausschließlich gethan, sondern wahlweise beides. Ein Princip ist nicht zu erkennen; er verfährt, wie es scheint, ganz nach Laune. Was er hiermit sicher erzielt, ist einzig und allein eine theatralische Ausdrucksweise, ein grelleres Hervortreten gewisser Partien der Dichtung und der störende Schein, als handle es sich um wirklich dramatische Vorgänge. Eine andre Schwäche seiner Balladen hängt mit dieser zusammen. Sie sind mehr bunt als reich und ermangeln fühlbar jenes einigenden lyrischen Grundtons. Was für Formen werden uns in der „Entführung" nicht vorgesetzt? Recitative mit arienartiger Nachfolge, Strophenlieder, liedartig gebaute Erzählungen und Schilderungen, und eine immer anders musicirt als die andere. Hier ist nicht einmal der Versuch gemacht, durch Gruppirung in größeren Massen eine gewisse Uebersichtlichkeit zu erzielen. Andere Balladen sind weniger zerfahren; namentlich ist „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" wenigstens in der ersten Hälfte sehr einfach gegliedert

und läuft am Schluſſe ſogar kreisförmig in den Anfang zurück. In dieſem Stücke werden die Hörer auch nicht durch Recitativ geſtört, und nur wenig in der „Lenore“, die übrigens durch Vielgeſtaltigkeit und Unruhe ihres Verlaufs wieder ſehr hervorſticht.

Der bedeutende Fortſchritt, den die Technik der Balladencompoſition durch Zumſteeg erfuhr, liegt in der Situationsmalerei. Die Grenze zwiſchen dem nur Charakteriſtiſchen und dem ſtreng Dramatiſchen iſt im Ganzen richtig innegehalten, wenngleich das Opernhafte mehr als einmal geſtreift wird. Zumſteeg war viel weniger ausſchließlich Balladenſänger, als dieſes der ſpätere Loewe geweſen iſt. Schon von ſeinen Geſängen für eine Stimme mit Clavier bilden die Balladen kaum die Hälfte, auch wenn man die bedeutende Ausdehnung der meiſten in Anſchlag bringt. Für die ſchwankende Stellung, die er zu den Stilgattungen einnimmt, iſt es bezeichnend, daß er ſeine Thätigkeit faſt mehr noch der lyriſchen Soloſcene zugewandt hat. Unſere Dichter ergingen ſich damals in dieſer Form nicht ungern. Daß ſie ſie von der Oper entlehnt haben, kann nicht zweifelhaft ſein, doch iſt hiermit nicht geſagt, ſie hätten ſie nicht poetiſch ſelbſtändig zu machen gewußt. Hat doch kein Geringerer als Schiller eine Reihe von Prachtſtücken in ihr geliefert. Was ihn daran reizte, war hauptſächlich der dramatiſche Zug, das Empfinden eines beſtimmten Charakters aus einer gegebenen Situation heraus. Er hat dabei ſeinen Worten eine ſolche Fülle rauſchenden Wohlklangs gegeben, daß man faſt eine elementariſche Muſik zu hören glaubt. Neben Gedichten, wie „Der Flüchtling“, „Die Erwartung“ und andern gehört hierher aber auch eine große Anzahl von Monologen aus ſeinen Dramen. Schiller, obſchon wenig muſikaliſch, ſchätzte doch die Oper um deswillen, weil die mitwirkende Muſik die Illuſion einer Idealwelt erleichtere. Mit den Monologen arbeitete er in ſeinem Kreiſe auf ein Ziel zu, das den Operncomponiſten längſt bekannt war und freilich auch durch das Weſen der Muſik gebieteriſcher gefordert: das breite Ausſtrömen des Gefühls und

die Offenbarung des innerſten Charakters auf den Höhe- und Wendepunkten der Handlung. Kein Wunder alſo, daß die Muſiker ſich dieſer Beute bald bemächtigten. Reichardt componirte die „Erwartung“ und „Hektors Abſchied“, zwei Monologe der Thekla aus dem „Wallenſtein“ und den zweiten Monolog der „Jungfrau von Orleans“ („Die Waffen ruhn“), Zumſteeg den „Flüchtling“ (er betitelt ihn „Morgenfantaſie“), die „Entzückung an Laura“, die „Erwartung“, Maria Stuarts Monolog und Theklas ballabenanklingendes Solo „Der Eichwald brauſet“. Ueberall werden die breiten, wechſelreichen Formen der Opernmuſik angewendet, ſelbſt Thekla's Geſang iſt nicht als Lied componirt. Aber hiermit iſt die Menge der lyriſchen Monodien noch längſt nicht erſchöpft. Damals war Oſſian auf der Tagesordnung. Zumſteeg bietet „Oſſians Sonnengeſang“, „Oſſian auf Slimora“, und, nach der Uebertragung, die Goethe in „Werthers Leiden“ eingefügt hat, ganz vollſtändig „Colma“. Wir haben von ihm eine „Klage Hagars in der Wüſte Berſaba“, einen „Klagegeſang Iglous der Mohrin“, die gefangen und gefeſſelt in die Sclaverei geführt werden ſoll, das „Lied eines Mohren“, der in abendlicher Tropenwildniß vergeblich ſeines Mädchens harrt und ſich die Gefahren ausmalt, denen ſie vielleicht zur Beute gefallen iſt. Ich weiß nicht recht, ob dieſe ſcenenartigen Geſänge ſeine Balladen an Werth nicht gar überragen; daß ſie ihnen gleich ſtehen, iſt gewiß. Seine Stärke, die Situationsmalerei, konnte er hier gleich gut erproben, wie dort, und da er ſich auf dramatiſchem Boden befand, fiel er nicht aus dem Stil, wenn er opernhaft wurde. Die Mittel für ſchildernde Muſik hatten ſich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erheblich vermehrt durch die Verfeinerung der Inſtrumentalmuſik, durch die Entwicklung, Verbeſſerung und Vermehrung ihrer Organe. Es mußte alſo im Zuge der Zeit liegen, die Mittel für jenen Zweck auszunutzen. In glänzendſter Weiſe geſchah dies durch Haydn in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“. Dann wurde eine Zeit lang nachgeahmt; Andreas Rombergs Compoſition von Schillers

„Glocke", C. M. von Webers Melodram „Der erste Ton" sind Beispiele. Zumsteeg hat nicht nachgeahmt; er starb 1802, als Haydns Oratorien eben in die Welt gingen, und hat seine Hauptwerke vor ihnen geschrieben. Was er in dieser Art, im bescheidenen Reiche der Clavierillustration geleistet hat, ist sein eignes Verdienst.

Ich rührte oben Zumsteegs süddeutsches Wesen an. In diesem lag etwas, das sich dem vollen Nachempfinden der nordisch gestimmten Balladen widersetzte. Soweit die von ihm componirten nun dieses Charakters waren — und es ist bei der Mehrzahl der Fall — fehlt seiner Musik etwas vom Besten. Lyrische Scenen wie „Colma" können nicht für das Gegentheil zeugen, denn die decorativen Naturschilderungen Ossians waren von einem gebildeten Musiker kaum zu verfehlen. Es ist auffällig, wie weit er im Düstern, Unheimlichen, Wild-Phantastischen hinter Kunzen, ja selbst hinter André zurücksteht. Anfang und Schluß der Taubenhayner Pfarrerstochter haben mehr einen klagenden als schauerlichen Ton, und alles Uebrige ist sonderbar hell und in den tragischen Partien grell und stechend, so daß man in die rechte Balladenstimmung schon aus diesen Gründen nicht kommt. Ich gestehe, daß ich diesen Mangel auch bei seiner „Lenore" empfinde, trotzdem A. W. Ambros vor zwanzig Jahren mit großer Bestimmtheit behauptet hat, daß Zumsteeg den Ton des Gespenstigen und Nächtigen in einer Weise getroffen habe, wie kaum ein zweiter Tonsetzer. Mehr noch als an andern Werken des Mannes ist an diesem die Beweglichkeit der Tonsprache zu rühmen, die Schlagfertigkeit, mit der er für jede neue Situation sofort die passenden Ausdrucksmittel bereit hat, der Zug und Fluß, der — freilich durch das stürmende Tempo des unvergleichlichen Gedichts mächtig unterstützt — durch das Ganze geht. Vom Beginn des gespenstischen Rittes an ist auch die musikalische Einheitlichkeit durch Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Gruppen in höherem Maße als anderswo gewahrt. Trotz alledem muß man auf des Reiters wiederholte Frage: „Graut Liebchen auch?" mit Lenore „Ach nein!" antworten.

Melodien, Tonarten, Cadenzen haben zu viel Gemüthlichkeit und taghelle Unanfechtbarkeit. Wenn am Hochgericht das „luftige Gesindel" im Mondenschein eine veritable Anglaise tanzt, so flieht alle nächtige Romantik. In diesen geisterhaften Regionen war der Componist nicht heimisch, der für Liebe und Haß, für Zorn, Trauer und Wehmuth der Menschen so angemessene und oft ergreifende Weisen fand. Ueberhaupt ist jener den Tiefen des Volksgemüths entquellende Ton, den die Dichter zu locken verstanden, in ihm nicht wiedergeklungen. Die Lieder der Vorzeit, von denen 1807 der Schwabe Uhland begeistert sang, haben seinem Landesgenossen ihr Wesen noch nicht offenbart gehabt.

Noch weniger freilich so manchen Andern, die in seinen Bahnen weiter gehen wollten. Wenzel Johann Tomaschek in Prag ließ 1808 eine Composition der „Lenore" für eine Singstimme und Pianoforte erscheinen, welche einundfünfzig engestochene Querfolioseiten füllt. Sie ist lehrreich, da sie deutlicher, als durch andere Beweise geschehen könnte, die falsche Richtung der Zumsteegschen Balladencomposition enthüllt. Tomaschek ist ihr bis zu Ende nachgegangen und bei der ausgesprochensten Opernmusik angelangt. Daß er sich dessen bewußt war, zeigt schon die erste Seite des Hefts. André hatte seiner orchestrirten „Lenore" doch nur eine kurze Einleitung vorausgeschickt. Tomaschek, obwohl auf das Clavier sich beschränkend, thut es nicht unter einer vollständigen Ouverture. Die Gesangscomposition ist nicht nur in den Formen und Manieren der damaligen Theatermusik verfaßt (an die italienische Opera buffa wird man erinnert, zuweilen auch an Mozarts Schreibweise), sondern die Empfindungsart ist auch eine solche, die nur in Lampenbeleuchtung zur Wirkung kommen kann. Folglich ist auch der schildernde Charakter der Musik ein anderer geworden. Ob die Musik Vorstellungen, die vermöge des Dichterworts nur in der Einbildungskraft geweckt werden, durch ihre Mittel tiefer einbringend und weiter ausstrahlend macht, oder ob sie den Eindruck sichtbarer Erscheinungen der Bühne unterstützt, sind zwei

verſchiedene Dinge, und dieſes muß an der jedesmaligen Beſchaffenheit der Muſik merkbar werden. Tomaſcheks „Lenore“ enthält nicht eine einzige Schilderung im wirklichen Balladenſtil, ſo ſehr war er in opernhaften Anſchauungen befangen. Das peinigende Gefühl eines ärgſten Mißverſtändniſſes verläßt den Hörer keinen Augenblick und ſtumpft auch gegen einzelne nicht gewöhnliche Schönheiten der ungeheuerlichen Compoſition völlig ab.

Andere Nachfolger Zumſteegs haben ſolche Verirrungen geſchmackvoll gemieden. Der Salzburger Joſef Wölffl, jetzt in der Welt der Tonkunſt ganz vergeſſen, einſt ebenbürtiger Rivale Beethovens im Clavierſpiel und freier Phantaſie, ſteht unter ihnen an einem hervorragenden Platze. Er hat eine oſſianiſch angehauchte Ballade der Weimaranerin Amalie von Imhof componirt: „Die Geiſter des Sees“ (1799). Sie iſt in Zumſteegs Stil gehalten, inſofern das Recitativ reichlich verwendet wird. Die Architektonik des Ganzen iſt aber viel ruhiger und faßlicher, und überraſchend wirkt die Feinheit der muſikaliſchen Schilderung, gegen die der Stuttgarter Componiſt in keinem Werke aufkommt. Hier wehen auch nordiſch-romantiſche Klänge hin und her; wir merken, daß wir in Beethovens Zeit getreten ſind, von deren Hauche Zumſteeg unberührt blieb, und es iſt kein zu großer Sprung, wenn wir deſſen größten Schüler im Balladenſang, Franz Schubert, unmittelbar auf Wölffl folgen laſſen.

Es iſt ſicher bezeugt, daß Schubert, als er eben in das Jünglingsalter trat, von Zumſteegs Compoſitionen einen tiefen Eindruck empfing. 1797 geboren, hat er in der Zeit von 1813—1816 faſt alle ſeine Balladen componirt, neun Stück allein im Jahre 1815. Dieſe ſelbſt bezeugen es, daß er mit ſeinem Vorgänger im Schwabenlande aufs engſte zuſammenhängt. Eine Aehnlichkeit, wie ſie zwiſchen beider Compoſitionen des „Ritter Toggenburg“ beſteht, kommt vielleicht in der geſammten Geſangsmuſik nicht wieder vor, wenn man bedenkt, daß der nachahmende Jünger hier der unvergleichlich Begabtere war. Es gehörte die ganze Naivetät und Schnellfertigkeit eines Schubert dazu, um ein ſolches

Stück nur niederzuſchreiben, das im Ganzen wie Einzelnen nichts als eine mit wenigen reizvolleren Zügen ausgeſtattete Copie ſeines Vorbildes war. Von Schillers Balladen hat er außerdem in dieſer Zeit noch den „Taucher“ und die „Bürgſchaft“, von Goethe den „Sänger“, „Schatzgräber“, den „Gott und die Bajadere“, von J. Kenner den „Liebler“ und fünf Balladen von Hölty, Körner, Mayrhofer und Bertrand in Muſik geſetzt. Bei Zumſteeg bleibt, trotz nicht ſeltener recitativiſcher Zwiſchenbildungen, doch immer im Ganzen noch eine Behandlungsweiſe beſtehen, die die ſtrophiſche Gliederung der Gedichte wenigſtens im Auge behält und achtet. Davon iſt bei Schubert meiſt nicht mehr die Rede. Er löſt das Strophen- und Zeilengefüge der Gedichte in ſeine Beſtandtheile auf und phantaſirt mit ihnen oft faſt ſo, als ob es Proſa wäre. Obſchon er in dieſer Zeit noch lange nicht auf die Höhe ſeiner vollen Eigenthümlichkeit gelangt war, ſo ſind die Balladen doch von ſtarken Talentzügen voll, aber es iſt kaum möglich, in ihnen irgend eine höhere Ordnung, irgend ein feſtes Geſetz der Geſtaltung zu erkennen. Der „Taucher“ und die „Bürgſchaft“ gleichen bunten, regelloſen Improviſationen. Der übermäßige Gebrauch recitativiſchen Geſanges nähert ſie dennoch nicht dem dramatiſchen Stil, und ebenſo wenig ſind ſie ſtark durch die Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Immer iſt es nur eine überſchwängliche Muſikfülle, die hier an Stoffen vergeudet wird, welche der inneren Natur des Componiſten wenig bedeuteten. Er hat ſeine Jugendballaden nicht ſelbſt herausgegeben, und würde es vermuthlich auch nicht gethan haben, hätte er länger gelebt. Nur den „Liebler“ hat er veröffentlicht, der in der That die muſikaliſch reichſte, auch die ruhigſte und gefaßteſte unter ihnen iſt, wenn er gleich die Zumſteegſche Factur auf keiner Seite verleugnet.

Alle lyriſche Dichtung bedarf einer gewiſſen Menge von Thatſachen, um durch ſie ihren Inhalt zu vermitteln. Das Gefühlsleben an ſich iſt durch die Begriffe, mit denen die Sprache arbeitet, nicht darſtellbar. Wir müſſen Veranlaſſung und

Wirkungen der Empfindungen kennen lernen, um sie selbst zu verstehen; Rhythmus, Reim, Sprachmelodie dienen dann dazu, sie leicht und verklärt zu machen, Bild und Vergleichung, sie charakteristisch zu färben und vor dem Zerfließen zu bewahren. Dieses Element der Thatsachen ist das Band, das die reine Lyrik mit der Ballade verknüpft. Auch die Ballade ist lyrisch, aber das Empfindungsmoment soll die Thatsachen nur überall durchleuchten, nicht in seiner Flamme verzehren. Daß die Grenzen beider Gebiete flüssig sein müssen, daß besonders durch den Zutritt der Musik die Ballade leicht vom festen Ufer der Gegenständlichkeit in den Schoß der Gefühlswogen gelockt wird wie der Fischer in die Arme der Wasserfee, ist klar. Wer nun, wie Schubert, vorwiegend lyrisch veranlangt war, bei dem ist nur naturgemäß, wenn ihm solches begegnet. Unter den wenigen Compositionen erzählender Gedichte, die wir von ihm haben, sind zwei, die sich von Zumsteegs Art weit entfernen, aber in ihnen gerade zeigt er sich in seiner vollsten Größe. Es sind der „Erlkönig" und der „Zwerg". Noch heute streitet man darüber, ob Schuberts oder Loewe's „Erlkönig" den Vorzug verdienen. Die Frage wird falsch gestellt; sie müßte lauten: Ist Schuberts „Erlkönig" eine Ballade, oder ist er es nicht? Die Antwort kann nur verneinend lauten, und damit ist jeder Vergleichung der Boden entzogen. Was begreifen wir denn hier? Nacht und Sturm, ein personloses Etwas in rasender Hast, holde Traumbilder, Grauen und Lieblichkeit phantastisch einander jagend, steigende Aufregung, endlich ein Abbrechen und enttäuschtes Erwachen. Aus dieser elementaren Fluth konnte eine Ballade auftauchen, aber nimmer ist sie selbst schon eine solche. Hätte Schubert sie dafür gehalten, so hätte er einfach das Gedicht nicht verstanden gehabt. Man beachte, daß dieses Stück 1815 geschrieben ist, während einer Zeit, da er gerade die meisten Balladen componirte. Gibt es zwischen ihnen und dem „Erlkönig" auch nur die geringste äußere und innere Verwandtschaft? Vollends wird man nach irgend einem an Zumsteeg anklingenden Zuge vergeblich suchen. Den

recitativiſchen Schluß kann man nicht dafür anſehen; recitativartige Perioden kommen auch ſonſt in ſeinen voll-lyriſchen Geſängen vor. In dem nur um ein Jahr jüngeren „Wanderer“ zum Beiſpiel, der überhaupt ein lehrreiches Gegenbild zum „Erlkönig“ bietet: ein ſtilles Dahinziehen im Abendlicht, ein ſehnendes Aufathmen, ein wehmüthiges Neigen und Schwinden holder Erinnerungen. Im „Erlkönig“ waltet eine Grundempfindung ſo ſtark vor, daß ſie allmächtig Alles in ihre Tiefe hinabzieht. Das darf nicht ſein in einer Ballade; wozu ſonſt erzählt ſie uns von Schmerz und Luſt, von Thun und Leiden, von Einſtimmung und Kampf gegenſätzlicher Weſen?

Mit dem „Zwerg“ iſt es derſelbe Fall. Der Zwerg der Königin muß ſie aufs Meer hinausfahren, um ſie zu tödten. Er liebt ſie, die ihn einſt um des Königs willen verlaſſen hat. Nun kann er ſeine Rache kühlen: die Leiche verſenkt er ins Meer und gibt ſich dann ſelbſt dem Tode hin. Dies das Gedicht Matthäus von Collins. Aber was Schubert uns zeigt, iſt etwas Anderes, keine Handlung, ſondern ein Stimmungsbild. Ein Bild nebelnder Weite, troſtloſer Oede, hoffnungsloſer Sehnſucht; in ſeinem tiefſten Grunde zwei verſchwimmende Geſtalten, die das Gefühl unendlicher Einſamkeit nur ſteigern.

Schubert hat in den Jahren ſeiner Reife die Ballade in Zumſteegs Stil zur Seite gelaſſen, ohne ſie grundſätzlich ganz zu vermeiden. Wirft er noch einmal eine ſolche hin, ſo geräth ſie ihm weit ſchöner als ſeinem Vorgänger, weil er eben Schubert war. J. Kenner, der ihm ſchon den „Liedler“ lieferte, hat die romantiſche Geſchichte von der geraubten und im Thurm gefangen gehaltenen Jungfrau, um deren Befreiung ein ritterlicher Jüngling ſein Leben läßt, von Neuem leidlich gereimt und ihr einen nordiſchen Hintergrund gegeben. Schubert hat daraus vielleicht das ſchönſte Stück gemacht, das in dieſer Art vorhanden iſt („Ein Fräulein ſchaut vom hohen Thurm“ aus dem Jahre 1825). Ein Jahr vor ſeinem Tode componirte er den durch Loewe berühmt gewordenen „Edward“, dieſen indeſſen

ſtrophenmäßig wie Goethes „König in Thule“ und „Fiſcher“, Werke, die hier außer Betracht bleiben. Im „Edward“ läßt er die Rolle der Mutter und des Sohnes von zwei verſchiedenen Stimmen vortragen, ein Gedanke, den ſeiner Zeit Brahms weiter ausgeführt hat.

Stücke wie „Erlkönig“ und „Zwerg“ ſind übrigens unter dem Halbtauſend Schubertſcher Lieder und Geſänge ſeltene Erſcheinungen. Es gibt noch eine Compoſition, „Kreuzzug“ betitelt; ein Mönch ſieht von ſeiner Zelle aus, wie glänzende Ritterſcharen mit frommem Geſang ans Geſtade hinabziehen, ſich zur Fahrt ins heilige Land einzuſchiffen. Er bleibt in thatenloſer Stille zurück, aber er dünkt ſich nicht geringer als ſie: die Enttäuſchungen und Qualen, die ihm ſein Leben bereitete, wiegen wohl einen Kreuzzug auf. Eine abgerundete Begebenheit wird nicht vorgeführt; wo aber das Eigenthümliche in der Tendenz beſteht, das Thatſächliche ins Geſtaltloſe aufzulöſen, kann es darauf nicht eben ankommen, und man darf den „Kreuzzug“ jenen anderen beiden Geſängen wohl als weſensähnlich anreihen, indem Alles, was geſchieht, in das Gefühl frommer Faſſung untergetaucht erſcheint. Spröde ſteht Schubert der Romanze gegenüber. Wenn man von denen abſieht, die dramatiſchen Werken eingefügt ſind, bleibt eine kleine Anzahl von Exemplaren übrig, die unter ſich nichts Gemeinſames haben. Irgend ein Typus, das ſieht man, war für ihn nicht vorhanden. Das „Liebeslauſchen“ von Franz von Schlechta: ein Lied des Ritters unter dem Fenſter ſeiner Dame mit erzählendem Eingang und eben ſolchem, aber neckiſchem Schluß, zeigt den Charakter, welcher durch Mozarts Inſtrumentalromanzen feſtgeſtellt war. Die Süßigkeit der Melodien hat hier den gewiſſen Zug, für welchen Schumann das treffende Wort „provençaliſch“ fand.

Bei Zumſteeg ſteht neben der Ballade die lyriſche Monodie als mindeſtens gleich nachdrücklich gepflegte Gattung. Nicht anders iſt es bei Schubert: er geht auch hierin dem ſchwäbiſchen Meiſter nach. Er componirt ſogar zum Theil dieſelben Gedichte,

und dies geschieht eben in der Zeit, da er sich aufs Balladenschreiben geworfen hatte. Die Monodien Schuberts sind seinen Balladen an Kunstwerth von Anfang an überlegen. Merkwürdig genug, da diese Form eine entschiedener dramatische ist und somit dem inneren Wesen Schuberts fremdartiger sein mußte. Die schildernden Aufgaben, die hier der Musik gestellt werden, hat er mit ganz anderer Hingabe ergriffen als Aehnliches in den Balladen, und reizendere Lösung derselben vollbracht als selbst in gereifteren Jahren. Ein Wort ist geeignet, zur Erklärung dieser Erscheinung wesentlich zu helfen: Haydn. Zumsteeg war zu früh gestorben, um von Haydns malerischer Virtuosität aus dessen Oratorien zu lernen. Schubert fand diesen Quell sich seit fünfzehn Jahren erschlossen. Daß Haydn sein unmittelbares Vorbild war, sieht man mit Deutlichkeit an einem kleinen, aber tief verrätherischen Zuge. Zwischen recitirendem Gesang und einer mehr als nur stützenden Begleitung sind naturgemäß die Rollen so vertheilt, daß der gesungene Satz den Vortritt hat; die Musik übernimmt es dann, die durch Worte angeregten Empfindungen und Vorstellungen nachfolgend, auch bescheiden nebenher gehend, auszuführen. Haydn in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" kehrt das Verhältniß um. Ein scharf charakterisirtes Tonbildchen erscheint, dann folgt der Sänger nach und läßt uns durch seine Worte verstehen, wie es gemeint war. Haydns fröhliche Laune hat sich hier eine neue Form gebaut: neben dem rein musikalischen Reiz empfinden wir einen anderen, dem eines geistreichen Räthselspiels vergleichbar. Aber noch etwas Tieferes liegt zu Grunde. Durch dieses Verfahren fällt von selbst auf die Begleitung der Instrumente der größere Nachdruck, der Gesang ist nur der erklärende Diener beim Durchschreiten der Bildergalerie. Je stärker das Reinmusikalische betont wird, desto weiter schwankt das Zünglein der Wage vom Dramatischen zum Lyrischen hinüber. Zumsteeg nun, wenn er „Ossians Sonnengesang" oder „Colma" componirt, folgt der älteren Weise, die so lange die natürliche ist, als der Gesang aus

dem Munde eines dramatiſchen Charakters ertönt. Schubert dagegen eignet ſich Haydns Verfahren an.

Trotzdem gleichen die meiſten ſeiner Oſſianiſchen Geſänge ungeachtet ihres Muſikreichthums, gleicht auch die köſtliche Compoſition von Schillers „Erwartung“ immer noch mehr nur genialen Phantaſien; wie im Traum werden wir von einem Bilde zum andern geführt, aber wir vermiſſen eine Form, welche die Bilder zur Einheit fügt. Neben ihnen ſtehen jedoch in der Ueberzahl andersgeartete Monodien, in denen Schuberts eigenſte Natur ſich mit derſelben Gewalt Bahn bricht, wie im Balladenbereiche mit dem „Erlkönig“ und dem „Zwerg“. Und während er dort ſich mit wenigen Thaten begnügt, hat er hier den Segen ſeiner Kraft in Fülle ausgeſchüttet. Die Vorſtellung eines beſonderen Charakters in einer beſtimmten Lage wird von ihm nicht dramatiſch verwerthet, ſondern nur ſo weit genutzt, als gewiſſe Motive von dorther angeregt werden, deren ſich der Muſiker bemächtigt, um ſie nur nach muſikaliſchen Bedürfniſſen auszuführen. Er verallgemeinert dadurch die Empfindung und läßt ihr dennoch eine perſönlichere Färbung als beim gewöhnlichen Liede möglich ſein würde. Er gewährt dadurch auch dem vortragenden Sänger den denkbar beſten Vorſchub. Schubert als Componiſt von Liedern, einfachen und ausgeführten, iſt zwar nicht übertroffen, aber doch durch ebenbürtige Leiſtungen Jüngerer fortgeſetzt worden. Die lyriſche Monodie gehört ihm ganz allein; ihm auf dieſes Gebiet zu folgen, iſt von den Beſten nicht einmal verſucht worden. Ohne Frage half ihm hier die Gunſt der Zeit: die Anregung durch ein Opernweſen, das damals noch viel mehr im Mittelpunkt des Kunſtlebens ſtand, die Vorarbeit Schillers und ſeiner Nachfolger, unter denen Mayrhofer hervorragt. Das hindert nicht, ihm das Verdienſt dieſer Neuſchöpfung ganz und voll zu Gute zu ſchreiben. Ein Theil ſeiner herrlichſten Geſänge iſt in dem entwickelten Sinne monodiſch: die „junge Nonne“, die „zürnende Diana“, das Lied des Hippolyt, der „entſühnte Oreſt.“ Auch die Geſänge aus Scotts „Fräulein

vom See", „Memnon", Berthas Lied zu Grillparzers „Ahnfrau", die Harfner- und Mignonlieder aus Wilhelm Meiſter muß man dahin rechnen, nicht zum wenigſten „Gretchen am Spinnrade", ein Wurf des Genies, der ihm ſchon im Jahre 1814, noch vor dem „Erlkönig", gelang. Das Netz äſthetiſcher Verlegenheiten, in welches Goethe alle Diejenigen ſo ſorglos verſtrickt, die ſich um das Verſtändniß des Stils ſeines „Fauſt" ernſtlich bemühen, die daher auch dieſem zwiſchen Dramatiſch und Lyriſch, zwiſchen geſprochener und geſungener Poeſie unſtet hin und her ſchwankenden Gretchen-Liede rathlos gegenüberſtehen, hat die That des ſiebzehnjährigen Jünglings zerriſſen. Er hob das Lied äußerlich aus dem dramatiſchen Zuſammenhang und ſtellte es auf eigene Füße. Einen inneren Zuſammenhang ließ er beſtehen und bewies, daß es möglich iſt, auch unter dieſen Verhältniſſen ein vollendetes Kunſtwerk zu ſchaffen. „Meine Ruh iſt hin" konnte nur ſo componirt werden, wie es Schubert gethan hat. Es darf wohl auch bemerkt werden, daß überhaupt zwiſchen ihm als Monodiencomponiſt und Goethe als Lyriker eine nahe geiſtige Verwandtſchaft beſteht; ſeine ſtärkſten lyriſchen Wirkungen erreicht ja auch dieſer immer dann, wenn er von einem gegebenen Charakter oder Zuſtande ausgeht.

IV.

Um 1820 beſaß man in Deutſchland componirte Balladen, aber keine Balladencompoſition. Ein halbes Jahrhundert ſchon hatte die neue Gattung unſere Dichter beſchäftigt, jüngſt war nun auch Uhland hervorgetreten. Jetzt mußte es ſich zeigen, ob die Muſik im Stande war, eine mehr als zufällige Verbindung mit der Ballade einzugehen, ſich mit ihr gegenſeitig ſo zu durchdringen, daß ein neuer Stil, eine neue Kunſtform entſtand.

Loewe's erſte drei Balladen erſchienen 1824, waren aber zum größeren Theile ſchon 1818 componirt, da der Zweiundzwanzigjährige als Student der Theologie in Halle weilte. Noch in demſelben Jahre folgte eine zweite Sammlung, dann vergeht

bis 1828 keines, in dem nicht ein Heft oder mehrere an die Oeffentlichkeit kommen. Bis 1832 tritt darauf eine Pause ein. Aber jene vier Jahre erster Balladenproduction hatten schon genügt, die neue Gattung festzustellen und ihr die Anerkennung der Welt zu gewinnen. Loewe hat sich seine Balladenform nicht nach und nach erarbeitet, wie etwa Haydn die Form des Streichquartetts. Sie ist gleich in den ersten Werken da; sie war ihm wie eine reife Frucht in den Schoß gefallen.

Solche Erscheinungen sind überall selten; wo sie beobachtet werden, darf man von vornherein annehmen, daß sie nur als Fortsetzungen schon entwickelter Formen gleichen Wesens auftreten. Dies trifft aber bei Loewe nicht zu. Wenn Loewe auch Zumsteegs Balladen hochschätzte, er ist kein Nachfolger desselben geworden. Zumsteegs Versuchen fehlte die Entwicklungsfähigkeit, ihre Fortsetzungen entarteten zu Ungeheuerlichkeiten oder verliefen im Sande der Mittelmäßigkeit. Loewe rühmt eigentlich an Zumsteeg auch nur die geistreichen Gedanken und daß er dem Gedicht mit vollkommener Treue folge; schätzbare Eigenschaften, die aber noch nicht zu genügen brauchen, einen neuen Stil zu schaffen. Der jüngere Künstler ist von dem älteren nicht nur individuell und gradweise, sondern generell und grundsätzlich verschieden; unter seinen fast anderthalbhundert Balladen hat nur eine einzige, „Wallhaide" von Körner, einen an Zumsteeg äußerlich erinnernden Zug, und sie stammt aus dem Jahre 1819, da er schon den „Edward" und den „Erlkönig" componirt hatte.

Das Geheimniß der Balladenform Loewe's beruht in einer neuen Verwendung der Strophe. Das Verfahren scheint so einfach zu sein und so zum Greifen nahe zu liegen, daß man verwundert fragen möchte, warum es nicht längst vor ihm gefunden werden konnte. Aber es gehörte dazu ein viel tieferes Durchdrungensein vom Wesen der Volkspoesie und der Ballade im Besonderen, als in Zumsteeg und selbst Schubert vorhanden war. Loewe, der Mitteldeutsche, war von Jugend auf dem Zuge der neuen national-poetischen Geistesbildung ausgesetzt gewesen. Er

hatte inmitten des deutschen Studentenlebens gestanden und sich durch wissenschaftliche Bestrebungen einen weiten Gesichtskreis geöffnet. Er nahm außerhalb der Musikerkaste Platz, wie sein Lehrer Weber, dessen begeisterndem Einflusse er das Verständniß für den Charakter deutschen, volksmäßigen Gesanges verdankte.

Der Volksgesang beruht auf der strophischen Form. Das wußten auch die André, Reichhardt, Zelter wohl und suchten danach zu handeln. Aber sie blieben entweder bei einer Melodie für alle Strophen, oder sie machten, wie André in der „Lenore", fast zu jeder Strophe eine neue Melodie; thaten einerseits zu wenig, andererseits zu viel, während die besten süddeutschen Kräfte halb im Welschthum der Oper stecken blieben. Die eine Ballade gliedernde Strophenform ist es zunächst, was ihr die künstlerische Einheit gibt, sie darf also schon deshalb nicht vom Componisten verlassen werden. Sie zügelt ferner die subjectiven Ausschreitungen, zwingt den Vortragenden, sich zu fassen und seine Erregungen einem strengen und engen rhythmischen Gesetze unterzuordnen. Von Recitativ, das die Strophenform aufhebt, ist bei Loewe keine Rede mehr; die verschwindend wenigen Fälle, wo kurze recitirende Phrasen vorübergehend einmal aufzutauchen scheinen, könnten als Ausnahmen nur für die Regel beweisen. In diesem Punkte kehrt er sich aufs Entschiedenste von seinen süddeutschen Vorgängern ab. Durchaus erfindet er nur strophische Melodien, solche nämlich, die sich nicht nur mit der jedesmaligen Länge einer Strophe decken, sondern auch in ihrer Gliederung den inneren Bau derselben und die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Zeilen widerspiegeln. Den Melodien gebührt bei Loewe aber diese Bezeichnung besonders auch deshalb, weil sie dem Vortrag mehrerer Strophen dienen sollen, und der hauptsächliche Empfindungsgehalt dieser Strophen in ihnen zusammengedrängt erscheinen muß. Bei kürzeren Balladen — und einige seiner schönsten gehören hierher — reicht der melodische Stoff nur einer Strophe für alle aus. Bei längeren zerlegt sich der Componist das Gedicht gleichsam in Acte, indem er die Haupt-

gruppen der erzählten Begebenheit von einander absondert und möglichst für jede Strophengruppe eine eigene Melodie bildet. Hiermit allein wäre er nun freilich noch nicht weit über die alten norddeutschen Vorgänger hinausgekommen. Das ganz Neue ist der flüssige Zustand, in dem er die Strophenmelodie fortdauernd erhält. Dieser ermöglicht es ihm, sie dem wechselnden Inhalt des Gedichtes anzupassen, ohne ihr Grundwesen zu zerstören. Oft bedarf es nur geringer Umbiegungen, um der Melodie jene besondere Schattirung zu gewähren, die eine neue Strophe im Gegensatz zu der vorhergehenden erheischt; es kann sogar genügen, sie vorübergehend der Begleitung als ein Element ein- und unterzuordnen. In anderen Fällen werden stärkere Umbildungen für nöthig befunden. Sie beziehen sich häufig nur auf eine oder einige Zeilen, während die übrigen unverändert bleiben. Je nach Bedürfniß kann aber auch die ganze Melodie eine andere Haltung annehmen. Sie kann von Dur ins Moll der gleichen Tonstufe versetzt auftreten und hier wieder größere oder geringere Abweichungen in ihrer Zeichnung aufzuweisen haben; sie kann auch bei gleichbleibender Tonlage und Führung gleichsam einer anderen Tonart zugehörig erscheinen und dadurch einen neuen Charakter erhalten. In Rückerts Legende „Der Weichdorn" herrscht durch alle acht Strophen nur eine Grundmelodie, aber sie macht wie unter unseren Augen immer neue Metamorphosen durch. Nachdem sie durch zwei Strophen sich gleichgeblieben, erhält sie, als das Weichdörnlein die Jungfrau Maria um die Gabe bittet, die es duften machen soll, ein anderes Gesicht dadurch, daß sie zwar in derselben Tonhöhe bleibt, aber wie eine Moll-Melodie begleitet wird. Als es die Gabe empfangen hat, tritt zu der Melodie eine neue helle Tonart, aber nicht die anfängliche, ein; sie selbst in ihrem ganzen Laufe bleibt auch jetzt noch dieselbe; doch allmählich machen sich allerhand kleine Veränderungen bemerklich, die sie mit immer lieblicherem Reize schmücken, je mehr der Schönheiten und Kräfte gepriesen werden, die dem Strauch nun-

mehr zu Theil geworden. Ein anderes Verfahren besteht darin, die Zeilen der Strophe zu versetzen, wieder ein anderes, einige Zeilen ganz neu zu machen, die anderen zu lassen, wie sie sind, aber, je nach Erforderniß, von ihren anfänglichen Plätzen zu verschieben. Immer aber geht der Componist mit sicherem Instincte gerade nur so weit in Umsetzungen, Ein- und Ausschaltungen einzelner Glieder vor, als er darf, um die Erinnerung an die Urgestalt nicht aufzuheben. Allbekannt ist die Ballade vom Prinzen Eugen. Während die Urgestalt sonst am Anfang steht, erscheint sie hier erst am Schluß, ist aber vom ersten Tacte an potentiell vorhanden, manchmal nur im Rhythmus, hin und wieder in einzelnen Melodiegliedern, durch die wechselnden Harmonien der Begleitung unsicher beleuchtet. Aber Niemand zweifelt, daß sie es ist, und Alles begrüßt freudig den alten Bekannten, wenn er endlich die Vermummung abwirft und ins volle Licht heraustritt.

Die Erfindung dieser Compositionsweise ist Loewe's alleiniges Eigenthum. Das sechzehnte Jahrhundert hatte eine gewisse Art, ein Tonstück in ein anderes umzusetzen, die entfernt verwandt genannt werden dürfte, die aber mit ihm unterging. Es ist ausgeschlossen, daß Loewe je davon beeinflußt worden wäre. Die Form der Variation kann man auch nicht vergleichen: bei dieser kommt es darauf an, jedesmal der Melodie als Ganzem ein neues Gewand und einen neuen Charakter zu geben, sie sowohl in ihren allgemeinen Umrissen, als auch in den gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Bestandtheile streng zu respectiren, was Alles bei Loewe nicht der Fall ist. Es kann ihm einmal gut dünken, die Variationenform anzuwenden; in Goethe's „Hochzeitslied" ist es geschehen, aber dieses Stück bildet eine Ausnahme. Variationen sind auf dem Felde der Instrumentalmusik gewachsen, und dahin gehören sie; Loewe's Balladenmethode paßt nur für den Gesang. Bezeichnend ist daher auch, daß, um dem wechselnden Inhalt der Strophen bei wesentlich gleichbleibender Melodie Genüge zu thun, doch die instrumentale Begleitung nur im beschränktesten Maße herangezogen wird.

Kein Mittel schiene näher zu liegen, und von Beethoven an haben unsere Lieder-Sänger sich seiner bedient, das An- und Abschwellen des lyrischen Affects zu unterstützen. Bei Loewe hat die Begleitung eine sehr wichtige Aufgabe, und der Componist scheut sich nicht, ihr Vieles aufzupacken; aber sie dient andern Zwecken. Man könnte noch fragen, ob nicht Dasjenige mit Loewe's Methode Verwandtschaft habe, was man motivische Entwicklung nennt. Es lassen sich aus einem Tongedanken dadurch, daß man ihn in seine Theile zerlegt, diese selbständig weiter führt, oder in neuer Art unter sich oder auch mit andern combinirt, Mengen überraschender Gebilde hervorlocken, deren Reiz zum Theil auch darin beruht, daß sie uns den Stamm, aus dem sie gewachsen sind, immer in vergleichende Erinnerung bringen. Hier fände sich zu dem, was Loewe will, eine Art Analogie. Aber ein andrer und vornehmster Reiz solcher Entwicklungen ist der, daß sie rhythmisch und metrisch schrankenlos frei sind, während der Balladencomponist in dem engen Gehäuse des strophischen Baus sitzt, und auch durch das Metrum der Zeilen beschränkt ist. Wohl können Anklänge an motivische Entwicklungen hier und da bei ihm vorkommen, aber nie können sie zu einer Grundlage seines Stils werden. Wenn Loewe selbst einmal seinen Gegensatz zu Zumsteeg dahin feststellt, daß er die Balladen „unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet" habe, so versteht er unter Motiven etwas Anderes: seine strophischen Gebilde nämlich, die er in steter Umbildung ganzen Strecken des Gedichts zu Grunde legte.

Es versteht sich, daß in längeren Balladen, die in mehrere Gruppen zerfallen, auch Zwischenglieder Platz finden dürfen. Die Musik braucht nicht stramm von einer Gruppe zur andern fort zu marschiren. Selbst Rückwendungen können eintreten: namentlich am Schluß wird wohl auf den Anfang zurückgegriffen und, wie in „Elvershöh", der „Gruft der Liebenden", dem „Harald", der „verfallenen Mühle" das Ganze ringartig geschlossen. Immerhin bleibt doch die Form hierin von der Dich-

tung viel abhängiger, als beim lyrischen Lied, wo der Componist sich für seine musikalischen Bedürfnisse allenfalls durch Textwiederholungen helfen kann. Die Gestaltungskunst hat sich darin zu zeigen, daß die Gruppen im Charakter richtig von einander abgetönt, in gute musikalische Verhältnisse zu einander gebracht und einer Grundstimmung untergeordnet werden. Alles in Allem genommen liegt in der Loewe'schen Ballade eine neue Kunstform vor, die ohne ausländischen Unterbau direct aus dem deutschen Liede herausgewachsen ist. Von keiner größeren Form seiner Zeit läßt sich dies sonst sagen. Auch in Schuberts ausgeführten Gesängen spielt die italienische Dreigliederung eine bedeutende Rolle, die ihm wohl mehr durch die Formen der großen deutschen Instrumentalmeister, als auf directem Wege zugeflossen war. Wir müssen schon auf Sebastian Bach zurückgehen, um dergleichen rein nationale Bildungen anzutreffen. Bachs Orgelchoräle und die aus dieser Form hervorgewachsenen Choralcantaten sind solche ausschließlich deutsche Kunstformen. In den Choralcantaten — ich meine die im engeren Sinne so genannten, denn eine wichtige Rolle spielt ja der Choral in allen — geht ideell das betreffende kirchliche Volkslied durch das ganze Werk, mag dieses noch so lang und vielgestaltig sein. Es kann der Wahrnehmung auf Augenblicke zu entschwinden scheinen; unter der, allerdings nothwendigen Voraussetzung, daß dem Hörer die Urgestalt des Chorals schon bekannt war, wird er am Schlusse der Cantate immer das Gefühl haben, als habe er ihn niemals nicht gehört. Bei Loewe ist es insofern das Gleiche, als die Idee des strophischen Rhythmus die ganze Ballade, und wäre sie so lang wie der „große Christoph", mit gleicher Stärke durchdringt. Der Hörer kann sich des Reichthums der Gebilde, der ihm entgegenquillt, völlig bewußt werden; er mag sich überfluthen lassen von ihm, jenes Grundgefühl wird ihn dennoch nie loslassen. In dieser Zusammenstellung Loewe's mit Bach, die selbstverständlich keinen Vergleich der beiderseitigen Talentkraft beabsichtigt, verdient es doch auch Beachtung, daß sowohl jene Bach-

schen Formen als auch die Ballade Loewe's das alleinige Eigenthum der Deutschen geblieben sind. Sie wurzelten zu tief in besondern nationalen Vorbedingungen, um auch andern Völkern, die Skandinavier vielleicht ausgenommen, anheimelnd zu erscheinen.

Hier und da kommt es ja vor, daß ein Balladengebilde in der dreitheiligen, sogenannten Sonatensatzform verläuft. Die Legende „Johanniswürmchen" gibt ein Beispiel, ein anderes Goethe's „Fischer". Es wäre merkwürdig, wenn Loewe in diese herrschenden Formen nicht zuweilen hineingeglitten wäre, zumal er doch auch selbst Sonaten componirte. Aber wie grundverschieden davon er seine Balladen doch empfunden haben muß, läßt sich nirgends deutlicher als an seinen Schlüssen erkennen. Wenn der Componist ein reiches Tonleben auf- und niederfluthend uns vorübergeführt hat, so empfinden wir sein allmähliches Verströmen wohlthätig und beruhigend. Keiner verfährt gewissenhafter nach diesem Grundsatz als Beethoven: je höher er in irgend einem Sinfoniesatze die Wogen steigen ließ, desto majestätischer und langgezogner läßt er sie endlich zu Strande rollen. Mißt man aber in vielen Loewe'schen Balladen die Strecke von dem Höhepunkte der Handlung und der inneren Erregung bis zum Schlusse des Ganzen, so fällt sie nach dieser Theorie zu kurz aus. Besonders wenn gegen Ende noch eine neue Melodie auftritt; man ist dann geneigt, zu erwarten, daß sie schon ihrer Neuheit wegen ausgiebiger verwendet werde. Ueber diesen Stein des Anstoßes wird man hinweggetragen durch die Gewöhnung, dem Pulsschlag des strophischen Rhythmus zu lauschen. Für den Vortragenden bedingt er freilich auch, daß in Aeußerung der Leidenschaften niemals weiter gegangen werde, als bis zu einem Punkte, von dem aus man sie in kürzester Frist wieder in ihr Bette zurückebben lassen kann.

Wenn Loewe sich mit der Methode seiner Balladencomposition auf den Grund des Volksthümlichen stellt, so thut er es nicht weniger mit der Art seiner Melodiebildung. Der enge Zusammenhang mit Weber wird durch sie am hellsten bezeugt. Und wie

man von dieſem ſagen kann, daß wir, was im modernen Sinne wahrhafter Volkston iſt, erſt durch ihn ganz erfahren haben, ſo auch auf ſeinem Gebiete von Loewe. Den jauchzenden Ton, den beflügelnden Schwung der Weberſchen Muſik finden wir bei ihm nicht, weil ihm das dramatiſche Pathos fehlt. Aber Friſche, Treuherzigkeit, Zartheit der Empfindung ſpendet er uns aus erſter Quelle. Wenn Weber der Schiller der Muſik, ſo iſt Loewe ihr Uhland. „Der Wirthin Töchterlein", „das Burſchen-Comitat", „Harald", „Heinrich der Vogler", das „Hochzeitslied", „Jungfräulein Annika" — ich greife wahllos einige Beiſpiele heraus — wer hat in unſerem Jahrhundert Melodien erfunden, die mit genialerem Treffer den innerſten Nerv der Volksempfindung anrühren?

Wie die Weberſche, ſo trägt auch Loewe's Muſik den romantiſch religiöſen Zug, durch welchen im Beginn einer neuen Zeit das unbeſtimmte, ahnungsvolle Weben der Volksſeele nach Aeußerung ſuchte. André und Kunzen hatten in ihren „Lenore"-Compoſitionen Choralmelodien benutzt, mit richtigem Verſtändniß für das Volksliedhafte, was gerade dieſen Melodien damals noch eigen war. Auch bei Loewe finden wir dergleichen, aber die Art der Benutzung iſt um ſo viel anders als ſeit einem halben Jahrhundert ſich die Volksſtimmung geändert hatte. In der Legende „Jungfrau Lorenz", verirrt ſich das Mägdlein, das Sonntags früh Blumen ſuchen geht für einen Kranz um die Stirn des Chriſtusbildes, im tiefen Walde. Der Abend dämmert, die Nacht kommt und das Grauen.

Da vergeht ihr der Athem, da wanket ihr Knie,
Da ſinket ohnmächtig zu Boden ſie.
„Und muß es hier geſchieden ſein,
Herr Jeſu Chriſt, erbarm dich mein!"

Schon in den Weiſen, zu denen dieſe Strophe geſungen wird, klingt es, als nahe wie von ferne eine Troſtgeſtalt, und wie nun weiter erzählt wird, es ſei der Verlaſſenen im nächtigen Walde kein Leid geſchehen, wohl möge ein Engel über ihr ge-

wacht haben, zieht eine fromme, einfältige Melodie in rührender Schlichtheit vorüber. Was ist das? Es gibt einen Choral, „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", in dessen letzter Strophe von den Engeln gesungen wird, welche die Seele „in Abrahams Schoß tragen". Er ist es, den Loewe hier benutzt, zunächst in seiner geistreichen Art nur andeutend, hernach läßt er ihn heller hervortreten. Aber auch so ist es nicht der Choral als ganzes Gebild, nur die ersten beiden Zeilen sind in genauer Reihenfolge citirt, die folgenden zwei aus dem Uebrigen frei gewählt. Für seinen Zweck genügt dies. Auch Bach webt tiefsinnig Choralmelodien ein, aber immer bleiben sie ihm Symbole von kirchlicher Bedeutung. Diese ist hier nicht vorhanden, nur ein leiser frommer Schauer soll durch die weite schweigende Natur ziehen. Wird die Kenntniß der Melodie und ihres Textes bei Loewe wie bei Bach zum Verständniß der künstlerischen Absicht vorausgesetzt, so doch bei Loewe in viel allgemeinerer Art; um die religiöse Stimmung handelt es sich ihm, nicht um den begrifflichen Inhalt. Es braucht ihn daher auch nicht zu kümmern, daß dieser — in Sterbegedanken andrer Art bestehend — zu der Situation nicht völlig paßt. Es ist einzig der romantische Anklang, der geweckt werden soll. Dergleichen Erscheinungen finden sich bei ihm mehrfach. Wenn Papst Gregor die büßende Mutter absolvirt (im fünften Abschnitt der Legende „Gregor auf dem Stein"), erklingt in der Begleitung, wie von einem unsichtbaren Chor aus der Höhe des Domes, ein altkirchlicher Gesang: „Gott sei uns gnädig und barmherzig und gebe uns seinen göttlichen Segen." Die Ballade von Kaiser Otto dem Großen, welcher 941 während der Weihnachtsfeier seinem rebellischen Bruder Heinrich verzieh, hat eine von Stücken eines uralten Adventschorals durchzogene Begleitung, und am Schlusse tritt dieser in seiner vollen Gestalt majestätisch hervor. Unter Byrons „Hebräischen Gesängen", die, theils rein lyrisch, theils balladenhaft, von Loewe zwischen 1823 und 1826 componirt worden sind, ist ein Klagelied der durch Nebukadnezar in die Verbannung geführten Juden.

Loewe läßt es sich nicht entgehen, den Choral „An Wasserflüssen Babylon" anklingen zu lassen. Der zur Mystik des Mittelalters gewendete religiöse Sinn der Zeit ist es auch gewesen, der Loewe's Aufmerksamkeit der Wiederbelebung der Kirchentonarten zuwendet. Er hat ihr Wesen nicht immer richtig verstanden, doch kommt hierauf wenig an, da er nur archaisirende Anklänge erstrebte, die er auf diesem Wege denn auch in vollem Maße gefunden hat.

Das Einführen von poetischen Nebenbeziehungen, die den Horizont ins Dämmernde, Unendliche erweitern, gehört überhaupt zu den Charakterzeichen der Zeit. Man weiß, mit welchem Erfolge Schumann sich dieses Mittels bedient. Loewe ging ihm hierin voran, und mit kaum weniger Geist. Auch auf nicht geistlichem Gebiete hat er Proben davon geliefert. Es gibt eine Ballade „Walpurgisnacht", gedichtet von Willibald Alexis. Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, am Tage nach der Nacht zum ersten Mai. Die Mutter hat auf dem Blocksberg geschwärmt. Arglos anfänglich fragt die Tochter nach dem Tumult der vorigen Nacht und dem Treiben der Hexen. Von der Erinnerung an die dort genossene Lust gepackt, antwortet die Mutter immer wilder und frecher, bis sie endlich wie in satanischer Besessenheit ihr Geheimniß herausstößt. Hier auf dem höchsten Punkte der Steigerung läßt Loewe mit aller Kraft die Musik des Hexentanzes aus der Blocksbergscene des Spohrschen „Faust" einfallen. Heute, da die Oper nur wenig noch gekannt ist, versteht man die Absicht nicht mehr; damals war sie neu, und das Citat wird seine Wirkung nicht verfehlt haben. Sehr merkwürdig ist in der zweiten der drei Balladen vom „Mohrenfürsten" ein Citat aus dem schaurigen Mittelsatze des Beethovenschen D-dur-Trios. Die Mohrenfürstin harrt des zum Kampfe ausgezogenen Geliebten in der Einsamkeit und unter den nächtigen Schrecken der Tropenwildniß. Hier klingt es herein, erst undeutlich, dann immer unverkennbarer. Die Stelle ist um so phantastischer, als die Melodie schon eine Rück-

beziehung auf die erste Ballade einschließt: dort ertönte sie zu Worten des scheidenden Kriegers, die der Harrenden jetzt in der Seele widerklingen. Zu einem vielfach schillernden Gewebe kreuzen sich so die Fäden der Empfindungen. Eine so freie Benutzung fremden Materiales, die natürlich nicht im Mangel eigner Schöpferkraft ihren Grund hatte, sondern in der Lust am Anknüpfen geistreicher Beziehungen, findet sich übrigens in Loewe's Zeit bei Niemandem sonst, auch nicht unter der nächstfolgenden Generation. Gefallen an solchem Spiel zeigt Brahms.

Der Clavierbegleitung in der Loewe'schen Ballade fällt eine umfassendere Aufgabe zu, als beim rein lyrischen Gesange. Sie hat nicht nur die Melodie zu kräftigen und ihr Fortschreiten verständlich zu machen, nicht nur den ausgedrückten Affecten eine tiefere Resonanz zu geben und Andeutungen dieser Affecte mit ihren Mitteln auszuführen, es liegt ihr auch die Verbildlichung des erzählten Inhalts ob. Auf diese ihre Verwendung richtet der Componist die größte Aufmerksamkeit. Es ist dabei nicht an äußerliche Tonspielereien zu denken. Sichtbare bewegte Vorgänge ist die Musik fähig, zu „malen", wenn man es einmal so nennen will, denn eigentlich ist das, was sie verrichtet, etwas ganz anderes, als ein Uebergriff in die bildende Kunst. Nicht die bewegten Dinge an sich will sie vorführen, sondern die Gefühlsbewegungen, mit denen wir sie sympathetisch begleiten. Ueber diese Grenzen hinaus reicht ihr Vermögen nicht, innerhalb ihrer ist es von eindringendster Stärke. Von gewissen Partien der Balladendichtung kann die Musik nur durch dieses Mittel Besitz ergreifen. Soll also eine völlige Wiedergeburt jener in dieser stattfinden, so ist tonbildliche Behandlung unerläßlich. Je nach dem Standpunkt nun, den der Componist dem Dichtungs-Object gegenüber einnimmt, wird ihre Art verschieden sein. In der eigentlichen Lyrik soll die Empfindung alles Gegenständliche möglichst in ihren Erguß verflößen; Bildlichkeiten haben hier nur so weit Statt, als sie dem lyrischen Strom neue Quellen zuführen. Der Balladensänger umschließt zwar auch mit einer

Grundempfindung das Ganze, läßt ſich aber williger auf das Weſen der Objecte ſelbſt ein. Noch weiter treibt die Entäußerung vom eigenen Ich der Dramatiker; er ſucht im Weſen der dargeſtellten Perſonen und Zuſtände völlig aufzugehen. Keiner von beiden kann der bildneriſchen Kraft der Muſik entrathen, aber in der Ballade iſt ſie durch eine lyriſche Grundempfindung bedingt und gebunden, welche in der dramatiſchen Muſik wegfällt.

In dieſem Sinne hat auch Loewe ſeine Schildereien angebracht. Sie ſind nicht dramatiſch geſchaut, ebenſo wenig, wie dies bei Rede und Gegenrede in den Balladen der Fall iſt. Bei lebendigem Vortrage läßt man ſich hierüber leicht täuſchen. Aber Loewe war kein Dramatiker. Aus ſeinen Opern hat neuerdings Max Runze eine Anzahl von Arien herausgegeben; ein dankenswerthes Unternehmen, welches aber für Loewe's Begabung, bühnenmäßige Charakterbilder zu zeichnen, doch noch nichts beweiſt. Hätte er dieſe beſeſſen, ſo wäre er wohl kein Balladencomponiſt geworden, wie umgekehrt Weber die Ballade, wenigſtens die durchcomponirte, ganz bei Seite ließ, weil er nur dramatiſch fühlte. Webers Situationsmalerei zeigt viel keckere Striche und leuchtendere Farben, vor Allem auch viel ſchärfere Gegenſätze, als Loewe anwendet. Man merkt, daß ſie frei und ſichtbar ſich vor uns bewegenden Menſchen und Vorgängen zur Folie dienen ſoll. Auch von Webers Liedern mit Clavier gilt dies; ſie haben in der Mehrzahl einen dramatiſchen Charakter im engſten Wortverſtande, und die Muſik ſchließt ſich den Vorgängen an, als ob man Perſonen auf einer Scene agiren ſähe. Mancherlei konnte Loewe für ſeine Zwecke von Zumſteeg lernen. Ich glaube aber doch, daß Webers Vorbild wichtiger für ihn geworden iſt; abgeſehen von der allgemeinen inneren Verwandtſchaft beider, läßt es ſich aus der ſchlagenden Deutlichkeit der Bilder ſchließen, die ſich bei Loewe findet wie bei Weber, nur daß der Balladencomponiſt ſie dem Charakter ſeines Stiles angepaßt hat.

Kaum gibt es etwas Genußreicheres, als die langen Galerien

Loewe'ſcher Balladen grade einmal zu dieſem Zwecke betrachtend zu durchwandern. Vor dem Reichthum der Schilderungen kann man nur mit höchſter Bewunderung ſtehen, beſonders wenn man wahrnimmt, wie ungeſucht, gleichſam ſelbſtverſtändlich in ihnen Alles ſich einſtellt. Welch ein unheimliches Raſcheln und Raunen durchzieht den „Erlkönig"; wie ſteht das lockende Geſpenſt vor Augen, undeutlich, wie eine Nebelſäule, faſt ohne Regung verharrend, nur einige Male den Arm wie zum Wink erhebend; wie klingt ſein Flüſtern leidenſchaftslos und doch bethörend! Ein ganz anderer Ton, in dem die zitternde Seele des geſtorbenen Kindes vor der Hütte der einſamen Mutter klagt, zärtlich, hülfeſuchend — ob je vorher ein Ausdruck gefunden war, wie hier zu den Worten: „Draußen weht es ſo kalt, draußen weht es ſo graus?" — und doch nur Schatten von Empfindungen eines einſt menſchlichen, jetzt körperloſen Etwas, das der Wind über die nächtliche Haide weht („Der ſpäte Gaſt"). Wiederum anders ſingt und tanzt im „Herrn Oluf" Erlkönigs Tochter; was hier den Charakter der Muſik beſtimmt, iſt der weibliche Zauber, der den ſtarken Mann umſtrickt. Glanz und Behagen vornehmer Tafelgäſte malt der Eingang des Goethe'ſchen Hochzeitliedes. Herolde unter Trompetengeſchmetter ſehen wir ausreiten, um der Königin Willen dem Volk zu verkünden, rauſchende Feſtmuſik, gleichſam ein ſtolzer Marſch mit melodiſchem Trio, ſchildert ihre Vermählungsfeier („Gregor auf dem Stein"). Wie feierlich durchklingt die Erzählung vom Tode Heinrichs IV. der Puls der alten Kaiſerglocke zu Speyer; wie wimmert das Armenſünderglöcklein beim Sterben ſeines Sohnes. Unter exotiſch gellendem Kriegslärm zieht der Mohrenfürſt zur Schlacht; von fern tönt der zurückgebliebenen Geliebten das Kriegshorn, die Nacht ſinkt nieder mit ihrem Thau, es fliegt der Glühwurm, die wilden Wüſtenthiere regen ſich in der Kühle. Schwül drückt die Luft im blumengefüllten Gemach der Jungfrau, die Geſtalten ihrer Träume ſcheinen aus ihr herauszutreten: ſchlanke Frauen, ſchwermüthige Jünglinge, Ritter, kaiſerliche Würdenträger, ſtolze

mohammedaniſche Krieger drängen ſich im bunt verworrenen Zuge dahin. Am Tajo das alte zerfallene Königsſchloß der Weſtgothen; wir vermeinen dem Künſtler nachzufolgen durch den halb verſchütteten Gang, welcher zur „Gruft der Liebenden“ führt; oben im palmenumrauſchten Gemäuer raſtet der Wanderer, die wilden Tauben flattern über ihm durch die Fenſterbogen, die Blüthen des Citronenbaums wehen herab. Unter ſchauerlich widernatürlichen Bewegungen ſieht der Thürmer die Todten Mitternachts über den Gräbern tanzen; mit athemverſetzender Deutlichkeit wird uns vorgeführt, wie das Gerippe am Thurm emporklettert, bis es bei dem erlöſenden Glockenſchlage klappernd in die Tiefe ſtürzt. Ergötzlichſt ſchwerfällig kommt die Glocke dem kirchenflüchtigen Kinde nachgewackelt; pfeifend wie die Windsbraut jagt das bierdurſtige wilde Heer hinter den ängſtlichen Kindern her, die der „getreue Eckart“ beruhigt. Luſtiges Lagerleben im Heere Prinz Eugens mit Marketenderſcherz und Soldatengeſang, Kriegsbilder aus Friedrichs des Großen Zeit, und der alte Deſſauer an der Leiche ſeiner Tochter, der nicht ſo hart verfahren wäre, wie der „alte“, gegen ſein Gebet taube „Feldherr droben“. Napoleons geiſterhafte Heere ziehen in „nächtlicher Heerſchau“ mit dumpfem Trommelſchall unter den Augen des todten Weltbezwingers vorüber. Durch die Hexe von Endor beſchworen, ſteigt vor Saul, dem Iſraeliterkönige, der Geiſt Samuels empor; Finſterniß umrieſelt ihn, und wie Wind in Höhlenſchlünden heult ſeine Rede. Im belagerten Babylon ſchwelgt der Wüſtling Belſazar, eine geſpenſtiſche Hand erſcheint und ſchreibt an die Wand ſein Schickſal, und das Grauen kriecht heran und ſpinnt um König und Gelaggenoſſen ſeine unzerreißbaren Fäden.

Eine neue Welt iſt hier aus der Phantaſie eines Künſtlers geboren, der ſich ausſchwelgen möchte in Bildern. Es iſt zu verſtehen, daß er auch in Gedichten, die nicht Balladen ſind, mit Vorliebe das Maleriſche hervorhebt, und daß er nach Gedichten ſucht, die ihm dieſes ungezwungen geſtatten. Wie

Schubert neben dem rein lyrischen Gesang die lyrische Monodie, so hat Loewe neben der Ballade das musikalische Gemälde gepflegt. Die oft componirten „Bilder des Orients" von Stieglitz gehören hierher. Vergleicht man sie mit Marschners Compositionen, so wird der Unterschied zwischen lyrischer und dramatischer Malerei recht greifbar. Unübertrefflich ist in den „Feuersgedanken" die heimlich schwelende Gluth, das Lecken, das gierige Züngeln, der Drang sich aus den Banden der Menschheit zu befreien und ihr Werk zu vernichten, vor die Phantasie gebracht. Ein andermal ist es das Schaffen der Heinzelmännchen, das Treiben der Lilienmädchen vom Mummelsee. Irgend ein niedlicher Elfe beschreibt sich seinen „kleinen Haushalt". Die heimgekehrten Schwalben erzählen dem nordischen Lenz von den wundersamen Dingen des Südens. Die „Elfenkönigin" ordnet in der Sommermondnacht ihre Gespielen zum Tanz. Der Geist eines Liebenden schwebt nächtens zur Geliebten über Höhen und Klüfte, und der erste Hahnenschrei ruft ihn ins Grab.

Da die Aufgabe der Schilderung zumeist der Clavierbegleitung zufällt, so wäre die Befürchtung nicht unbegründet, daß der instrumentale Theil bei Loewe den gesanglichen überwuchern und ersticken möchte. Das ist aber nicht der Fall. Loewe sang selbst, zwar nicht mit großer Stimme, aber mit Schulung und Geschmack. Er hatte sich nach Righini's Methode zu bilden gesucht; ein kleiner italianisirender Zug mag daher stammen, der sich auch zuweilen in melodischen Fiorituren und Schnörkeln äußert, die zu dem volksthümlich deutschen Grundcharakter seiner Melodik nicht passen wollen. Niemals wird dem Sänger sein gutes Recht verkürzt. Das Unterscheidende von Loewe's Claviersatz läßt sich vielleicht so am deutlichsten machen. Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann waren sämmtlich auch große Claviercomponisten, Loewe dagegen nicht. Das Clavier redet ihm nicht in dem Grade eine eigene Sprache, wie Jenen. Es war der Dolmetscher seiner poetischen Phantasien; empfing es von diesen das Zeichen, so bewies es, was

es konnte, und das war viel; aber aus sich selbst heraus redet es nicht gern. Was man bei Beethovens, Schuberts, Schumanns Gesängen symphonischen, bei manchen Weberschen Opernorchesterstil nennen kann, gibt es bei Loewe nicht. In diesem Sinne ist die Verbindung seiner Begleitung mit dem Gesange trotz ihres großen Reichthums eine äußerlichere. Aber dies bedeutet keinen Tadel; der strophische Charakter der Balladen wäre rettungslos zerstört worden, hätte er bei der ungeheuren Fülle seiner malerischen Bewegungen diesen eine selbständigere Entwicklung neben dem Gesange erlaubt.

Reich mit jener Einschränkung, neu an Figuren, Klangfülle und Klangreiz sind auch die Begleitungen seiner Lieder. Wenn man mustert, was er an solchen schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts geschaffen hat, wird klar, daß er darin seiner Zeit weit voraus gewesen ist. Unter den Liedern sind viele von außerordentlicher Schönheit. Daß die Erfindungskraft sich am stärksten äußert, wenn das Lied, ohne schon Ballade zu werden, doch etwas mehr gegenständlichen Gehalt hat, als gewöhnlich, erklärt sich aus Loewe's ganzer Eigenthümlichkeit. Es ist nicht zu sagen, wie das „Ständchen" von Uhland und Kuglers Scene eines Todtentanzes geistreicher und schöner hätten componirt werden können. Trat er dennoch als Lyriker niemals recht auf den ersten Plan, so sind daran zunächst seine eigenen Balladen schuld, zuzweit eine gewisse engere Begrenztheit des Empfindungsausdrucks. Die volksthümliche Melodie stand ihm in ihrer ganzen Herzigkeit zu Gebote, über ihr Gebiet hinaus steigert und verfeinert er den Ausdruck mit Glück in das Gebiet des Zarten, Rührenden, Träumerischen. In die Tiefe der Leidenschaften hinabzusteigen gelingt ihm schwer. Auf dem Balladengebiet ist das anders; wer sehen will, wie er da erschüttern kann, betrachte den dritten Theil des „Gregor auf dem Stein". Hier ist er in dem Reich, das er beherrscht; seine Lyrik mußte neben der Schumannschen verblassen; aber was vollgewogen an ihr ist, wird schon wieder zu Ehren kommen.

Loewe hat Balladen componirt sein ganzes Leben hindurch; die letzten sind ein Jahr vor seinem Tode erschienen. Indessen gewisse Perioden lassen sich doch unterscheiden. Eine erste längere Pause tritt 1827 ein, und was von 1818 bis hier geschaffen wurde, trägt einen vorwiegend nordischen Zug. Ich übersehe nicht, daß in diese Zeit auch die „Hebräischen Gesänge" fallen; aber es ist Byrons Poesie, und wäre es nicht, so würden doch die drei in ihnen enthaltenen Balladen die Wagschale zu Ungunsten der nordischen nicht beschweren. Die Form hat er endgültig festgestellt, und auch die Kraft der Erfindung ist später wohl kaum höher gewachsen. Für die Romantik der nordischen Elementargeisterwelt und Sagen hat er Klänge und Weisen gefunden, die den Charakter derartiger Schöpfungen in Deutschland dauernd mitbestimmt haben. Eine zweite Periode beginnt 1830 und erstreckt sich bis gegen 1840. In die Zwischenzeit fallen größere Instrumentalwerke und das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem". Die Beschäftigung mit ihnen mag dem Componisten jene gelassenere Ruhe des Meisters gegeben haben, die man den Balladen der zweiten Periode wohl anfühlt. Vierzehn Goethesche Balladen gehören ihr an, während die erste Periode von Goethe nur den „Erlkönig" aufweist. Außerdem aber wendet sich Loewe in dieser Periode der Legende zu, die er als eine besondere Art der Ballade liebevoll pflegte. Nicht weniger als deren zwölf entstanden im Jahre 1834, dazu kamen bis 1840 noch weitere acht. Niemand, der Loewe's ganzes Wesen begreifen will, dürfte versäumen, sich die Legenden innerlichst anzueignen. Sind sonst bei den anderen Romantikern immerhin verwandte Stimmungen anzutreffen, wenn schon ihre Ausprägung durch Loewe eigen genug ist — etwas, das sich den Legenden von fern vergleichen ließe, gibt es in der deutschen Musik überhaupt nicht. Die einfältig fromme Weise und rührende Kindlichkeit dergestalt mit Phantastik mischen zu können, dazu bedurfte es eben gerade einer Natur, wie die seinige war. Empfindungen wie unter dem Weihnachtsbaum beschleichen die

Seele des Hörers. Da ist die Jungfrau, die im Walde sich verirrt, unter dem Schutze der Engel schläft und von einem Hirschlein heimgetragen wird. Da ist das frierende, verwaiste Kind, das am Christabend die Gassen durcheilt, auf die der Glanz der Lichterbäume hinausstrahlt, und das von Engeln sacht emporgehoben wird in die ewige Heimath, um dort sein schöneres Weihnachtsfest zu feiern. Ein frommer Landmann ladet sich den Herrn Christus als Sonntagsgast; ein armer Greis tritt bei ihm ein, und er erkennt, daß in diesem der Heiland seine Bitte erfüllt. Ein häßliches Mägdlein trifft Maria und das Christuskind auf der Flucht; es labt sie mit Milch und herzt den Knaben; zu Hause angekommen, tritt sie zum Brunnen, und ein in Schönheit verwandeltes Gesicht strahlt ihr entgegen. Der heilige Johannes findet ein Würmlein am Wege, er rettet und segnet es; da fängt es an zu leuchten und zieht wie ein Stern durch die Nacht. Aber auch Ernst und Tragik haben in den Legenden Platz: der ewige Jude findet im Gebet vor dem Kreuze den endlichen Frieden, Nepomuk, von den Henkern König Wenzels in die Moldau gestürzt, wird von den Wellen sanft dahingetragen, unter Gesang löst sich sein Geist vom Körper und schwebt aufwärts. Das mächtigste Werk ist unstreitig „Gregor auf dem Stein", aber auch die Legende in Goethe's „Paria" ist an reizenden und erschütternden Momenten reich, und im „großen Christoph" sind Frömmigkeit und Humor zu einem unvergleichlichen Meisterstück verbunden.

In diese zweite Periode fällt auch eine Reihe von polnischen Balladen des Adam Mizkiewitsch, die Loewe in Blankensee's Uebersetzung componirt hat und die theilweise zu seinen schönsten gehören. Einmal in die polnische Sphäre hineingerathen, ließ er ihnen den von Ludwig Giesebrecht gedichteten Balladenkreis „Esther" noch in demselben Jahre (1835) folgen. Daß Balladen ganz dialogisch verlaufen können, ist bekannt; es braucht nur an Uhlands „Schloß am Meer" erinnert zu werden. Etwas Anderes ist es noch, wenn man den Verlauf der Begebenheiten

durchaus, oder fast durchaus, durch den Mund der miterlebenden Hauptperson erfährt. Hier muß die Musik einen subjectiveren Charakter annehmen, der leicht über die Grenzen des Balladenmäßigen hinausgreift. Loewe hat mehrere solcher Gedichte componirt. Schon Platens „Pilgrim vor St. Just" kann dahin gerechnet werden, doch ist hier der Balladenton mit meisterlicher Sicherheit festgehalten, und wer dessen eigenes Wesen sich recht einleuchtend machen will, vergleiche dieses Stück mit Schuberts Monodie „Die junge Nonne". In „Esther" hat ihn jene Sicherheit bisweilen verlassen, zum Theil sind es Arien, die die Geliebte König Kasimirs von Polen singt. Ein anderes, nur um ein Jahr älteres Werk, „Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform" ist stileinheitlicher, was allerdings durch die Dichtung erleichtert wurde. Ich berühre diese Dinge, weil sie ein ästhetisches Problem einschließen, das seine ganze Bedeutung erst dann hervorkehrt, wenn die Form der Ballade auf ein anderes Gebiet übertragen wird, als des Gesanges einer Stimme mit Clavier.

Will man die Periodisirung noch weiter fortsetzen, so würde ein dritter Abschnitt von den Jahren 1843 und 1847 eingeschlossen werden, und der vierte und letzte erstreckte sich von 1850 bis zum Ende. Immer kehrt nach ziemlich gleich langen Ruhepausen der Meister zu seiner Lieblingsgattung zurück. In manchen Balladen der vierziger Jahre: im „Prinz Eugen", dem „Mohrenfürsten", „Tod und Tödin", „Hueska", der „verfallenen Mühle", fließt die Erfindung so reich, wie je in den besten Stücken früherer Zeit. Aber die Gaben, mit denen er sich einstellt, werden seltener. Von den Werken des Alters hat der „Archibald Douglas" noch einen großen und nachhaltigen Eindruck gemacht; ich glaube, daß man diese mehr effect- als gehaltvolle Ballade überschätzt, jedenfalls beweist sie aber mit mehreren anderen, daß Loewe sich auch jetzt noch lange nicht verausgabt hatte. Wenn man seine äußeren Lebensverhältnisse in Betracht zieht, erscheint dies merkwürdig genug. Von 1820 an saß er

in Stettin, einer vom Kunstverkehr abgelegenen Stadt, als Musikdirector, Organist und Gymnasialmusiklehrer. Eine bescheidene Position, und die Organe, durch die er wirken konnte, das Publicum, das ihn verstehen sollte, mußte er sich erst erziehen. Die Kunstreisen, auf denen er seine Balladen vortrug, genügten nicht, um ihn mit der Musikwelt draußen in dauerndem anregenden Verkehr zu erhalten. Eine Kraft, die unter solchen Verhältnissen bis ans siebenzigste Lebensjahr hin nicht versiegt, mag man wohl eine seltene heißen.

V.

Wenn in der Kunstgeschichte etwas Neues hervorgetreten ist, so fragt man nicht nur, woher es kam, sondern auch wohin es geht. Was ist aus Loewe's Ballade geworden unter den Händen späterer Künstler, oder haben sie die Hände überhaupt davon gelassen? Eingangs wurde festgestellt, daß die Theilnahme für sie in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts rasch erkaltet sei. Daran müssen die Künstler, welche gegenwärtig das Ohr des Publicums haben, selbst mit schuld sein; „sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben", gilt in etwas verändertem Sinne auch von diesem Fall.

Indessen so ganz summarisch läßt sich doch vom Niedergang der Ballade nicht sprechen. Es verzweigen sich in ihre Schicksale sogar allerhand Fragen, die einmal für die Zukunft der deutschen Tonkunst von hoher Bedeutung werden könnten.

Unter den Führern der jüngeren Romantik — schwächere Geister, wie Reißiger und Andere, seien hier bei Seite gelassen — steht Mendelssohn der Ballade am fernsten. Merkwürdig ist das, da Loewe gerade mit Berlin noch die lebhafteste Fühlung besaß, wie denn auch seine Musik von König Friedrich Wilhelm IV. besonders geliebt wurde, und da gewisse Eigenschaften seiner phantastischen Bilderwelt verwandte Neigungen bei Mendelssohn wecken mußten. Aber die Thatsache steht fest, daß Mendelssohn

kein Werk in der Loewe'schen Form der Ballade für eine Singstimme und Clavier geschaffen hat.

Anders verhält es sich mit Schumann. Wir wissen, mit welcher Sympathie er dem großen Talente des älteren Meisters entgegengekommen ist. Er hat auch selbst Balladen componirt, ein Dutzend etwa. Aber nur einige davon zeigen Loewe's Stil: die „Löwenbraut", die „beiden Grenadiere", die „Frühlingsfahrt", „Blondels Lied", die letzten beiden wohl am reinsten. Auch die „feindlichen Brüder" könnte man noch einbeziehen; daß die Gedichte von ihren Verfassern zum Theil Romanzen genannt werden, darauf kommt gegenüber den scharf ausgeprägten Merkmalen der musikalischen Ballade nichts an. Die übrigen aber haben andere Formen. Im „Waldesgespräch" und „Schatzgräber" herrscht das Renaissance-Princip von Satz, Gegensatz und Wiederholung, in dem gewaltigen „Belsatzar" die Form einer nach Zwischensätzen stets wiederkehrenden Hauptpartie. Im „Handschuh" ist jede Strophe neu componirt; man würde sagen können, daß die Methode von Zumsteegs „Lenore" hier befolgt sei, böte Schumann wirklich Melodien und nicht nur arioſe Phrasen. Seine declamirten Balladen mit melodramatischer Begleitung, „Schön Hedwig", „Haideknabe", „Flüchtlinge" weisen sogar auf Kunzen zurück. Im Ganzen ist der Eindruck dieser, daß bei Schumann die Ballade sich im Auflösungsproceß befindet.

Brahms endlich, um bis auf die jüngste Gegenwart herabzugehen, hat nach der Ballade nur wie im Vorüberstreifen die Hand ausgestreckt. Seinen durchdringenden Blick für Formeigenthümlichkeiten hat er auch hier bewährt: der „Edward" und die „Walpurgisnacht", beide dem älteren Meister wie absichtlich nachcomponirt, wahren streng seine Form. Der pittoreske Zug fehlt ihnen, wie auch Schumann diesen vermissen läßt. Eichendorffs „Nonne und Ritter", eine Ballade, die Loewe sicherlich als solche, das heißt für eine Stimme componirt haben würde, ist von Brahms als Duett behandelt. Auch in den Vortrag der andern beiden Balladen theilen sich zwei Stimmen, was gegen Loewe's

Grundsatz gewesen wäre. Dessen Forderung ging sogar dahin, daß der Balladensänger sich auch selbst am Clavier begleite, was für den Vortrag durchaus nicht unwesentlich ist. Der Sänger wird dadurch in einen Zustand der Gebundenheit gesetzt, der ihn zwingt, im Ausdruck Maß zu halten, und namentlich den Affect redend eingeführter Personen nicht zu übertreiben. Charakteristik sollte da sein, selbst mimische Mittel hat Loewe, wie mir sein Schüler Kurth in Bremen seiner Zeit erzählte, beim Vortrage nicht verschmäht. Aber alles Das sollte auf Andeutungen beschränkt bleiben. Steht der Sänger selbständig neben dem Spieler, so ist die Gefahr vorhanden, daß er für seinen Theil zu viel thut, und sind es gar zwei, so ist es fast unvermeidlich, daß sie in den Stil der dramatischen Scene verfallen.

Es kann vorkommen, daß Formen der Gesangsmusik auf instrumentale einwirken. Für das Umgekehrte hat unser Jahrhundert Belege genug erbracht; Beispiele für jenen andern Vorgang bietet das vorige Jahrhundert. Ist etwa solches auch bei der Loewe'schen Ballade geschehen? Nur soweit es sich um die Uebertragung gewisser Stimmung handelt. Instrumentalballaden und -Legenden für Clavier, für Violine, Viola, auch für Orchester gibt es. Aber ihr Stammbaum führt den Forscher endlich auf die Instrumentalromanze zurück, die von Mozart ihren Ausgang nahm.

Soweit hat die Ueberschau wenig Positives ans Licht gefördert. Erstorben ist der Drang zur Balladencomposition noch nicht, dies beweisen unter andern Martin Plüddemanns Arbeiten; jedoch liegt es nicht im Plan, die Werdeprocesse unserer Zeit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Aber von Loewe's Ballade geht noch ein anderer Weg aus, und diesen hat er selbst gewiesen. Bekanntlich hatte Goethe eine „Erste Walpurgisnacht" gedichtet und sich dazu der Cantatenform bedient. Loewe hat sie 1833 als „Ballade" componirt, aber, nachdem er sich anfänglich nur auf Clavierbegleitung beschränkt hatte, hernach großes Orchester an ihre Stelle gesetzt, welches den

Sologesängen und Chören erst festen Grund, den Tonmalereien die rechte Eindringlichkeit verleiht. In eine neue Gattung wollte er damit nicht übergetreten sein; deutlich kann man sehen, wie er sich bemüht, seine Balladenmethode auch hier anzuwenden, obwohl die Fügung des Gedichts ihr widerstrebt. Aber die Brücke zum Oratorium war geschlagen, und auf sie ist er alsbald getreten.

In der Oratoriencomposition war Loewe damals kein Neuling mehr. Er hatte 1829 eine „Zerstörung von Jerusalem" in die Oeffentlichkeit gebracht und war schon seit 1824 mit einem Werk beschäftigt, das die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte Christi und seiner Jünger im Anschluß an die Feste des Kirchenjahres oratorienmäßig behandelte. Seine amtliche Stellung sowohl, wie sein religiöser Sinn mußten ihn zum Oratorium locken; die Anschauungen jener Zeit machten zwischen religiöser und kirchlicher Musik keinen Unterschied, was entschuldbar scheint, da ein evangelisch-kirchlicher Musikstil überhaupt nicht mehr bestand. Geistliche Oratorien hat er später noch mehrere geschrieben, doch die „Zerstörung" wollte ich zu diesen nicht eigentlich gerechnet haben. In einzelnen Zügen das große Talent und den geistreichen Kopf seines Schöpfers verrathend, ist dieses Oratorium als Ganzes doch eine stilistische Unmöglichkeit, in dem Opernmelodien und Theatereffecte mit den Formen kunstvoll und streng gearbeiteter Chormusik zu einer gezwungenen Verbindung sich haben bequemen müssen. Dieser Weg führte in die Wildniß, aber nicht zur Höhe des Ideals. Besser sollte es ihm von der Ballade oder Legende aus glücken. Die Dichtung Giesebrechts von den „Sieben Schläfern" ist eine solche. Zur Zeit der Christenverfolgungen unter Decius flüchten sieben Söhne eines vornehmen Ephesers, die dem neuen Glauben anhangen, in eine Gebirgshöhle, werden dort entdeckt, eingemauert und von den Christen als Märtyrer verehrt. Nach 190 Jahren, da inzwischen das Christenthum herrschende Religion geworden, wird die Höhle geöffnet, und man findet die sieben Brüder lebend

und in dem Wahn, nur eine Nacht durchſchlafen zu haben. Loewe componirte das Oratorium 1833 in demſelben Jahre, wie Goethe's „Walpurgisnacht", und ein Jahr bevor er ſich mit ganzer Kraft auf die legendenhafte Ballade warf. Wie dieſe Dinge zuſammenhängen, ſieht Jeder. Auch das durch einen erzählenden Prolog eingeleitete Oratorium „Johann Huß", das, um den ſchwächlichen „Gutenberg" zu übergehen, neun Jahre nach den „Sieben Schläfern" erſchien, darf nur als erweiterte Ballade aufgefaßt werden. Ihre Merkmale ſind leicht zu finden. Sie liegen in dem Genrehaften der Empfindungen, der Kleinheit der Formen, und der lyriſchen Stimmung, welche farbig um die Ereigniſſe ſpielt, anſtatt ſie durch ihre eigenen Contouren wirken zu laſſen. Das techniſche Rüſtzeug für ein Oratorium im großen Stile Händels oder Haydns fehlte Loewe wohl nicht; er war aus Türks ſolider Schule hervorgegangen und hat augenſcheinlich mit großem Fleiße ſeine Geſchicklichkeit als Componiſt nach den verſchiedenſten Seiten entwickelt, auch nach ſolchen, welche die damalige Zeit noch wenig würdigte. Aber den Blick für größere muſikaliſche Verhältniſſe hatte er, mit der ſtrophiſchen Balladencompoſition lebenslang vorwiegend beſchäftigt, nicht genügend ausgebildet. Die Mittel des Sologeſangs, Chors und Orcheſters wußte er nicht in entſprechender Breite zu verwenden.

Loewe's balladiſche Oratorien haben ſich nicht halten können, trotz der Menge muſikaliſcher Schönheiten, geiſtreicher Einfälle und einzelner Würfe von packender Neuheit. Aber ſein Verdienſt als Pfadfinder wird dadurch nicht geſchmälert. Der Erſte, den wir auf ſeinen Bahnen finden, iſt verwunderlicherweiſe Mendelsſohn. Seine allbekannte Compoſition der Goethe'ſchen „Walpurgisnacht" iſt zwar im erſten Entwurf älter als die Loewe'ſche, aber ihre endgültige Geſtaltung fand erſt neun Jahre nach dieſer ſtatt, und daß er in ſeinem Bannkreis ſich bewegte, zeigt deutlicher als alles Andere der Umſtand, daß er ſein Werk, Goethe's Vorſchrift entgegen, nicht Cantate, ſondern Ballade nannte. Schumann folgte 1843 nach mit „Paradies und Peri",

Gade 1846 mit der „Comala“. Beide haben dann die Arbeit in dieſer Richtung mit Eifer fortgeſetzt: der Däne mit „Erlkönigs Tochter“, den „Kreuzfahrern“ und andern Werken gleichen oder ähnlichen Stils, der Deutſche mit der „Roſe Pilgerfahrt“, den Balladen „Königsſohn“, „des Sängers Fluch“, „Page und Königstochter“, „das Glück von Edenhall“. Componiſten geringerer Kraft haben ſich ihnen angeſchloſſen.

Daß das Oratorium als Kunſtgattung ſich mit der Ballade nahe berührt, iſt leicht zu ſehen. Bei beiden handelt es ſich um bedeutende oder doch intereſſante Begebenheiten, deren lyriſcher Gehalt durch die Muſik entbunden werden ſoll. Welchen Lebenskreiſen dieſe Begebenheiten entnommen werden, ob der heiligen oder profanen Geſchichte, ob der Sage oder dem Naturleben, iſt dieſer Forderung gegenüber gleichgültig. Dem Oratorium war von ſeiner Entſtehungsgeſchichte ein gewiſſer erbaulicher Zug anhaften geblieben; ſonſt haben die Italiener, haben nach ihnen Händel und Haydn von ihrer wohlverbrieften Freiheit immer Gebrauch gemacht, ſich die Stoffe zu holen, von welchen Gebieten ſie wollten. Auch der erbauliche Charakter iſt für die Gattung, wenn man die Sache rein äſthetiſch betrachtet, unweſentlich. Nur eine gewiſſe Wichtigkeit und Größe des Gegenſtandes erſcheint nothwendig, wenn man zu ſeiner muſikaliſchen Behandlung die geſammten Mächte der Tonkunſt: Solo, Chorgeſang und Orcheſter, aufbietet: das Dargeſtellte muß zu den darſtellenden Mitteln im Verhältniſſe ſtehen. Naturgemäß werden die geeigneten Stoffe leichter im Gebiete der heiligen Geſchichte oder Legende gefunden werden, da dieſe ungezwungen zu dem Göttlichen in Beziehung geſetzt und ſo ins Erhabene geſteigert werden können. Aber wer den richtigen Blick hat, findet ſie auch anderswo: die Beſiegung der Römer durch Arminius, die Romfahrt eines deutſchen Heerführers, die Entdeckung der neuen Welt, auch Sagen des claſſiſchen Alterthums wie „Amor und Pſyche“, Thaten und Erlebniſſe antiker Helden, wie Odyſſeus und Achilleus, ſind ſicherlich für das Oratorium oder die Ballade

im größten Stil würdige Objecte, und Goethe hat in der „ersten Walpurgisnacht" gezeigt, wie auch die Welt heidnischen Götterglaubens zu diesem Zwecke fruchtbar gemacht werden kann. Ist doch auch nur zu wünschen, daß die Tonkunst nicht außerhalb unseres, gegen früher so mächtig erweiterten Anschauungskreises stehen bleibe; die Folge würde sonst sein, daß sie die Fühlung mit dem Leben und damit ihre eigene Wirkungskraft einbüßte.

Die Schwierigkeiten, welche zu überwinden sind, um zu einer feststehenden Form des balladischen Oratoriums zu gelangen, scheinen hauptsächlich in zwei Dingen gelegen zu sein: in der Gestaltung der Dichtung und in der Verwendung des Sologesanges. Es ist ausgeschlossen, daß der Musiker die fertige Ballade des Dichters hernimmt und componirt, wie es bei Einzelgesang mit Clavier geschieht. Ausnahmsweise kann das Unternehmen einmal gelingen, wie es bei Bruchs „Schön Ellen" gelungen ist. Aber im Allgemeinen sind die musikalischen Mittel, welche in Bewegung gesetzt werden sollen, viel zu schwer und wuchtig, bedürfen daher von Seiten des Componisten einer viel zu großen Umsicht in der Abwechslung und Abtönung ihres Gebrauchs, als daß der Dichter ihm nicht nach dieser Richtung hin vorarbeiten müßte. Wie zwischen Erzählung und persönlicher Rede oder Dialog abzuwechseln ist, wann die Erzählung einem Einzelsänger oder dem Chor zufällt, ob überhaupt nicht die Erzählung als solche auszumerzen und der thatsächliche Stoff in den Dialog einzuarbeiten sei, sind Fragen von Wichtigkeit, deren Lösung wohl nur durch lange Praxis herbeizuführen wäre. Es ist der unermeßliche Vortheil, in dem sich das alte italienisch-deutsche Oratorium dem neuen Balladen-Oratorium gegenüber befindet, daß jenes sich auf eine mehrhundertjährige bewährte Tradition stützen kann, während für dieses die poetische Technik erst geschaffen werden muß. Bei solchen Anfangsversuchen geht es ohne Mißgriffe niemals ab. Das reichste und genialste Werk der neuen Gattung, Schumanns „Paradies und Peri", weiß davon zu sagen. Es kann keine schönere Musik geben als diese,

aber ihre Gesammtwirkung ist stumpf, weil die Disposition der Begebenheiten und der Darstellungsmittel nicht völlig gelungen ist. Auch der Einrichtung der von Schumann componirten Balladen Uhlands und Geibels fühlt sich der Zwang an, der dadurch entstehen mußte, daß man sich mit abgeschlossenen Dichtungen wohl oder übel abzufinden hatte. Vollständig gelungen ist die Formung eines Balladenstoffes zu einem oratorienhaften Text bis jetzt eigentlich nur einmal, in Goethe's „Walpurgisnacht", und mit Mendelssohns Musik, die derjenigen Loewe's an Reichthum und breit entwickelten Formen weit voransteht, darf sie vorläufig als das Musterwerk der Gattung gelten. Goethe's „Rinaldo", schön von Brahms componirt, und Gade's „Comala", in neuester Zeit auch Rheinbergers „Christoforus" kommen dem Ideale wenigstens nahe, das wir uns von der Gattung zu machen geschichtlich und ästhetisch berechtigt sind.

Das alte Oratorium ist von der dramatischen Musik ausgegangen. Es hat sich mehr und mehr ins Charakteristisch-Lyrische hineingebildet, und Händel hat diesen seinen Stil endgültig festgestellt. Aber der äußere, drama-ähnliche Zuschnitt ist in den meisten Fällen stehen geblieben. Nicht erzählte, sondern gleichsam erlebte Begebenheiten werden uns vorgeführt; Einzelsänger und Chöre wirken unter der Maske bestimmter Persönlichkeiten. Diese Scheindramatik hat einen tiefen musikalischen Grund. Sie ist das einzige Mittel, den menschlichen Gesang für künstlerische Zwecke voll zur Ausnutzung zu bringen. Unwillkürlich steht der Sänger einem nur referirenden Texte mit einer gewissen Kühle der Nichtbetheiligung gegenüber. Erst wenn ihm die Fiction gestattet ist, sich mit einer bestimmten Persönlichkeit eins zu wissen, entfaltet er die volle Lebhaftigkeit und Durchgeistigung des Ausdrucks, deren das menschliche Organ fähig ist und durch die es seine Ueberlegenheit über die instrumentalen Organe größtentheils zu behaupten hat. Dies hat niemals Jemand besser gewußt als der Italiener; er würde verlegen sein, was er zu erzählend lyrischem Gesange, wie er in „Paradies und

Peri" sich lang hingestreckt, für eine Miene aufsetzen soll, da er doch selbstverständlich etwas darstellen will.

Beim balladischen Oratorium liegt die Sache umgekehrt. Nicht das Drama war zuerst da, sondern die epische Erzählung; sie muß, wenigstens in einigen Theilen, zur Scheindramatik erhoben werden, soll anders die volle musikalische Wirkung sich einstellen. Gelingt dies dem Dichter, so steht der Musiker vor der neuen Aufgabe, wie dergleichen Partien zu componiren sind. Ins Opernmäßige darf er nicht verfallen; Loewe ist in dieser Beziehung ein warnendes Beispiel; er fühlte sich nicht sicher auf der Grenze, die hier zwischen den entgegengesetzten Gattungen hinläuft, er schädigt durch theatralische Arien den Eindruck seiner Balladen-Oratorien, wie er denn selbst in einstimmigen Balladen wie „Esther" in den Opernstil hineingeräth. Die alten Sologesangsformen sind heutzutage fast untergegangen, die Arie sowohl wie das Recitativ. Man kann das tief beklagen, ändert aber dadurch an der Thatsache nichts. Ich glaube indessen, daß die Arie, die den stärksten individuellen Vortrag verlangt, für den Einzelgesang in der Ballade auch nicht die richtige Form wäre; nach der ganzen Entwicklung unserer Musik und nach der Entstehung der neuen Gattung selbst könnte es wohl nur das Lied sein. Auf diesen Ausgangspunkt blickend, schiene uns auch das Recitativ entbehrlich, insofern es im alten Oratorium den Faden der Thatsachen spann, an dem sich die Tonbilder aufreihen. Der Ballade ist ein sprunghaftes Wesen eigen; sie liebt es, die Hauptereignisse hinzustellen und überläßt deren Verbindung der Phantasie des Hörers. So können auch Tonwerke einheitlich und befriedigend wirken, die nur eine Reihe von Bildern vorüberführen, zwischen denen ein loser Zusammenhang besteht. Bruchs „Scenen aus der Frithjoffage" erhärten diese Möglichkeit nachdrücklichst; ihre Verbindung ist so locker wie nur denkbar, der Rhythmus des Contrastes, in dem sie sich abspielen, ist ihr vornehmstes einigendes Band; dieser ist stark genug, um zusammen mit dem inneren Gewicht der einzelnen Tonbilder dem

Werke nun ſchon dreißig Jahre lang einen Ehrenplatz zu gewährleiſten unter den Compoſitionen gleicher Gattung.

Aber freilich, daß wir deshalb nun verzichten wollten auf die Kunſtformen einer großen Vergangenheit, möchte ich damit nicht geſagt haben. Etwas Neues iſt im Werden, aber es kann werden, ohne daß mit dem gebrochen würde, was früher beſtand. Als Johann Adam Hiller ſeine erſten Liederſpiele ſchrieb, wäre wohl Niemand kühn genug geweſen, zu prophezeihen, daß nur dreißig Jahre ſpäter auf demſelben Boden eine „Zauberflöte" und nach abermals zehn Jahren ein „Fidelio" erwachſen würde. Das konnte geſchehen, weil das ſtrebkräftige Neue mit dem bewährten Alten eine Miſchung einging, die beide ſtärkte. Vielleicht iſt es dem zwanzigſten Jahrhundert vorbehalten, auf anderem Gebiete Aehnliches zu erleben.

Doch das ſind Zukunftsgedanken, und die Geſtaltung unſerer muſikaliſchen Zukunft ruht nicht bei den Hiſtorikern, ſondern bei den Künſtlern.

Namen- und Sach-Regiſter.

(Die Ziffer bei den Namen bedeutet die Seitenzahl.)

Agricola, Georg Ludwig, Madrigalcompoſiſt 74.

Albert, Heinrich, mit Schütz in Kopenhagen 27; im Beſitz von Schützſchen Compoſitionen 37; 58.

Aligieri, Poeſien von H. Schütz componirt 39.

André, Joh., ſeine Compoſition der „Lenore“ 410 ff.

Bach, J. S., componirt Dichtungen Chr. F. Hunolds 90 ff., perſönliche Bekanntſchaft mit ihm 99, mit Erdm. Neumeiſter 100; Johannes-Paſſion 101 ff.; componirt ein Gedicht Chriſtian Weiſe's 106 ff.; bearbeitet Sonaten von Reinken 115 ff.; benutzt ein Lehrbuch von Niedt 121 ff.; verwendet La folie d'Espagne in der „Bauerncantate“ 235; „Ihr Schönen, höret an“ 255 f.

Ballade, als Dichtung, Charakter im 18. Jahrhundert 408 f.; Unterſcheidung vom rein lyriſchen Gedicht 427. Inſtrumental-B. 454. Verwandtſchaft zwiſchen B. und Oratorium 457 ff.

Becker, Cornelius, deſſen Pſalmbuch componirt 21 f., 25, 55.

Benda, Georg, Melodramen „Ariadne“ und „Medea“ 413.

Bernhard, Chriſtoph, Schüler von H. Schütz 33, 36.

Bohémienne, La, Oper; ſ. Favart.

Bontempi, G. A., Capellmeiſter in Dresden neben H. Schütz 33.

Brahms, J., Citate in ſeiner Muſik 443; Balladen 453 f.; „Rinaldo“ 459.

Bruch, M., „Schön Ellen“ 458, „Scenen aus der Frithjoſſage“ 460.

Buchner, Auguſt, Dichter des 17. Jahrhunderts' 25, 29 (Anmerk.), 40 (und Anmerk. 3).

Caffarelli, Sopraniſt, ſingt 1749 in Rom 138.

Canzone für Inſtrumente, deren Form 48, 50.

Canzonette, im 17. Jahrhundert 43 f. — „Tre giorni son“ 158 ff.

Capricornus, Samuel, Capellmeiſter in Stuttgart 59 (Anm.).

Chriſtian IV. von Dänemark, Muſik an deſſen Hof 26 f.

Ciampi, L. V., deſſen Oper Bertoldo in corte 153, 166.

Cocchi, G., deſſen Oper „La scaltra governatrice“ 153, 173.

Collegia musica im 17. und 18. Jahrhundert 305 f.
Concert im 17. Jahrhundert 47 ff.
Conti, Gioachino (gen. Gizziello), Sopraniſt, 1743 in Rom 138.
Convivium musicale in Mühlhauſen i. Th. 81 ff., in Reval 304, in St. Gallen 305.
Cornett, Chriſtoph, Capellmeiſter des Landgrafen Moritz von Heſſen-Caſſel 8, 13.
Coſimi, Giuſeppe, ital. Opernſänger 144, 147 f., 150, 155.
Dedekind, Conſtantin Chriſtian, Dichter und Componiſt 40 (und Anmerk. 3).
Elben, Otto, Verdienſte um das Männergeſangsweſen 299 f. Urtheil über J. G. Kaſtner 321.
Favart, Theaterunternehmer in Paris, bearbeitet Rinaldos Zingara 150 ff.
Franck, Salomo, Dichter deutſcher Madrigale 69.
Franzöſiſche Lieder, ihre Verbreitung in Deutſchland 226 ff.
Freimaurer und deren Lieder im 18. Jahrhundert 204 f.
Fritzſche, J. G. A., componirt ein Singſpiel des Speron tes 188.
Gabrieli, Giovanni, Lehrer von H. Schütz 10, 38, 48.
Gade, N. W., Balladen für Soli, Chor und Orcheſter 457, „Comala“ 459.
Gallen, St., Singgeſellſchaft „Zum Antlitz“ daſelbſt 303, 304 f.
Generalbaß, Bedeutung desſelben nach J. S. Bachs Anſicht 124, 126.
Gersbach, Joſeph, im muſikaliſchen Verkehr mit Schnyder von Wartenſee 370; Lieder 374.
Geſänge, mehrſtimmige mit Clavierbegleitung von Haydn und Schubert 326 f.
Görner, Joh. Gottlieb, Clavierconcert 244.
Gottſched, Frau Luiſe Adelgunde, 250 ff.
Gräfe, Joh. Friedr., deſſen Odenſammlungen 191 f.; 224, 234, 268, 290 ff.
Guarini, B., Bruchſtücke aus Il Pastor fido von Schütz componirt 39.
Günther, Joh. Chriſtian, Gedichte 247 f., 261 ff.
Händel, G. F., Geſang- und Inſtrumental-Stücke in franzöſiſchen Parodien 236 f.
Heinrich Reuß Poſtumus, Verhältniß zu H. Schütz 16 f.
Heinſe, W., „Hildegard von Hohenthal“ 388.
Hiller, Joh. Adam, Urtheil über die „Singende Muſe an der Pleiße“ 225, 257 f.
Hoffmann, E. T. A., als Muſikſchriftſteller Vorgänger Schumanns 389.
Hunold, Chriſtian Friedr. 90, 98 f., Dichtungen von J. S. Bach componirt 90 ff.
Jacobi, Joh., Dichter deutſcher Madrigale 70 f.
Jommelli, N., deſſen Oper Volpgeſo 135 ff.
Kaldenbach, Chriſtoph, Dichter des Königsberger Kreiſes 31.
Kaſtner, J. G., Charakter 359 f., Charakter ſeiner Muſik 343, Sinfonie-Cantaten 346 ff., Klangſinn 349, Männergeſänge 349 ff., Lehrbücher 351 f., muſikwiſſenſchaftliche Werke 352 ff.; ihre Verbindung mit eigenen Compoſitionen 356 ff.
Kittel, Caspar, Kammermuſiker in Dresden 23.
Kittel, Chriſtoph, Organiſt in Dresden 35.

Knüpfer, Sebaſtian, eine „Intrade“ ſeiner Compoſition 103 ff.
Krieger, Adam, 58.
Krieger, Johann, Beziehungen zu Chriſtian Weiſe 105.
Kunzen, Friedr. Ludw. Aemilius, Compoſition von Bürgers „Lenore“ 413 ff.
Kurz, Joſeph, Lieder in deſſen Komödien und Burlesken 281 ff.
Lauremberg, Joh., Dichter 27, 40.
„Lenore“, Ballade von Bürger, Compoſitionen derſelben 409, 410, 413 ff., 421, 423 f., 424 f.
Leoni, Giov. Battiſta, Madrigaldichter 65.
Lied, deutſches, im Männergeſang 325 ff.; für gemiſchten Chor 329 ff.; volksthümliches ſchwäbiſch-alemanniſches 374 f.
Lieder, in der Abhandlung über Sperontes beſprochene:
Ach heiliger Andres, erbarme dich 218 f.
Ach höchſter Gott und Herr, Was will ich weiters mehr 259.
Ach! wenn kommt der frohe Tag 260, 282.
Allen Mädeln zu gefallen 286.
Allen Schönen zu gefallen 286.
Alles, alles hör ich an 191, 212.
Alles eilt zum Untergange 264.
Alles eilt zu ſeinem Ende So wie unſre Burſchenzeit 264.
Alles iſt mir einerley 191.
Alles kan doch manchmahl noch erfreut 246.
Alles kommt zu ſeinem Ende, Aber mein Verlangen nicht 264.
Alles lebt und liebt und iſt vergnügt 245.
Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut 259.
Alte Liebe roſtet nicht 285.
Lieder:
Andreas, du geprießner Mann 218.
Angenehmer Bund 271, 285.
Angenehmer grüner Wald 271.
A toi Catin, Il faut que je t'en verse 236 (Anm. 4).
Auf, auf! auf, auf zum Jagen (Hubertus-Arie) 227.
Auf Jäger in den Wald 257.
Befördert, ihr gelinden Saiten 180, 181, 247, 264.
Brüder, laßt uns luſtig ſeyn 202, 261 ff.
Brüder, ſtellt das Jauchzen ein 202, 261.
Charmante Gabrielle, percé de mille dards 229.
Charmantes Engelskind, Du haſt mit deiner Liebe 257.
Daphnis, profitons du temps 237.
Das Glücke lag in letzten Zügen 199 f.
Dedans mon petit réduit 230 f.
Der Abſchieds-Tag bricht nun heran 197.
Der erſte Tag im Monat Mai 227.
Der Knieriem bleibet, meiner Treu 258 und Anm.
Diana bläſt zur Jagd 257.
Die ſchwarze Stunde ſchlägt 211, 291.
Doux charme de ma solitude 212.
D'un jeune plumet vif et tendre 229.
Du ſtrenge Flavia 234, 240 f.
Du weltgepriesenes Geſchlechte 253, 268.
Edle Freyheit, mein Vergnügen 282.
Ein edles Hertz iſt ſtets vergnügt 272 ff.
Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit 244.

Lieder:

Erbarme dich, du Schönheit dieſer Welt 211.
Ermuntre dich, betrübter Geiſt 268.
Es iſt die Mode ſo 257.
Es kürmelt, was da lebt 196, 246, 288.
Ey, ſo fahre denn dahin 211.
Falſcher! ſo willſt du das Hertze verlaſſen 288.
Falſche Seele, willſt du mich 271.
Folie d'Espagne 233 ff.
Frères et Compagnons de la Maçonnerie 268 (Anm.).
Freyen iſt kein Pferdekauf 289.
Funfzig Thaler baares Geld 269.
Gaudeamus igitur 261 ff.
Gedenck an mich und ſey zufrieden 264.
Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen 284.
Habe echs nech lang geſat 274 ff.
Hoah iechs nich lang geſoat 194 ff., 218, 274 ff.
Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze 267.
Holde Strahlen ſchönſter Augen 260.
Jagen verbleibet das ſchönſte Vergnügen 180, 247, 258.
Ja, zetſchert nur, ihr luſtgen Sänger 220.
Ich bin nun, wie ich bin 246, 257.
Ich bin vergnügt mit meinem Stande 268.
Ich hab die Nacht geträumet 280.
Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind du bleibeſt mein 215.
Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind ich liebe dich 215 und 216.

Lieder:

Ich hab zu dir geſagt, mein Kind, ich liebe dich 217.
Ich ſchäkre nur, ich ſchäkre nur 188.
Je possedois une heureuse innocence 234.
Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten 287.
Ihr beſten Stunden, Ihr ſeyd gefunden 272.
Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht 268.
Ihr Grillen, weichet hin 287.
Ihr Grillen weicht, ihr Sorgen flieht 271.
Ihr muntern Schönen hört 256.
Ihr ſanfften Winde, Weht meinem Kinde 272, 282 f., 287.
Ihr Schönen höret an 180, 181, 184, 246 ff., 287 f.
Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich liebe, was mich tödtlich haßt 201, 224, 240 ff.
Ihr Sternen hört, wie man mit mir verfährt! Ich ſoll ein blutig Opfer ſeyn 243.
Ihr ſtillen Winde, Zeigt meinem Kinde 287.
Iſt mein Stübchen eng und nett 230 f.
Itzt, da die Erde ſich verjüngt 187.
Komm mein Schatz und laß uns eilen 218 (Anm. 1).
Kommſt du mir aus meinen Augen 269.
Laßt des kurzen Lebens Zeit 230.
Le badinage, Les ris et les jeux 237.
L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats 227 (Anm. 2).
L'Horoscope 229.

Lieder:
Liebe mich redlich und bleibe verſchwiegen 213, 258, 282, 288.
Lieben und zweifeln vergrößert die Schmertzen 284.
Liebſte Freyheit, fahre hin! 260 f., 285.
Liebſten Schäfer, kommt herbey 260.
Liebſte Schweſtern, kommt herbey 211, 291.
Liebſte Wälder, Holde Felder 271.
Lorsque deux coeurs d'un tendre feu 237.
„Mayerin" (Aria chiamata La Meyerin) 232 f.
Mein Dösgen iſt mein Hauptvergnügen 271.
Meine Freyheit iſt dahin 285.
Mein Engel, laß uns heimlich lieben 214, 217.
Mein Kind ich liebe dich 287.
Mein Kind, laß uns fein heimlich lieben 217 (Anm. 3).
Mein Wunſch iſt niemahls nicht auf Erden 291.
Nahrung edler Geiſter 262 f.
Nichts kan ſchöner als die Liebe 191.
Nimm die Muſche Von der Guſche 269, 286.
Nimmer kann ich mich bequehmen 218.
Nun iſt der feſte Schluß, Dabei es bleiben muß 259.
Nun kommt mein Mops, das treue Thier 206.
Par les charmes d'un doux mensonge 237 (Anm. 1).
Pour aller à la chasse Faut être matineux (Cantique de S. Hubert) 227 f.
Sagt mir nichts vom Lieben 277.
Schöne Kinder lieben 277.
Lieder:
Schwartzer Augen Gluth und Kohlen 180, 247 f.
Schweiget mir vom Weibernehmen 218, 232 f.
Se risolvi abbandonarmi 237.
So lang ich meine Tabacksſpeiffe 212.
So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe 212 f.
Spielt, ihr Winde, Spielt gelinde 267, 282.
Sprecht, Vernünfftler immerhin, Was ihr wollt von unſerm Orden 204.
Studenten tragen frohen Muth 274.
Table nicht, geliebter Engel 260.
Tu croyois en aimant Colette 265.
Und daß ihrs alle wißt 227 f.
Vnndt alß i'nmahl war gekomma 278 f.
Verdi pradi 237.
Vergnüget euch an eitlen Dingen 272.
Verhängniß ach! Wenn ſoll mein Ungemach 243.
Weg ihr eitlen Grillen 262 f.
Wenn die Bettelleute tanzen 269.
Wenn mich Hertz und Augen haßen 260.
Wenn ich aufgeſtanden bin 230.
Wenn ich aufs Jagen geh 257.
Wer will der mag ſich ſo ergötzen An Tuberoſen 213 (Anm. 1).
Wie groß iſt nicht die Luſt 257.
Willſt du dein Herz mir ſchenken 214 ff.
Wohl dem, welcher ſeine Bruſt Mit Verſchwiegenheit 215.
Wo ſollt ich beſſer wohl, ihr Linden 197 f.

Lieder:
Zu Coblenz auf der Brücken 280.
Zu dein und meiner Luſt 283.
Zu dein und meiner Ruh 284 (Anm.).
Liedertafel, Berliner 309 ff., 325, C. M. von Webers Stellung zu ihr 311 f.
Löw, Johann Jacob, Schüler von H. Schütz 34 f.
Loewe, Carl, ſeine zeitweilige Vernachläſſigung 405 ff., frühe Meiſterſchaft in der Balladencompoſition 433; Perioden ſeines Schaffens 449 ff.; neue Form ſeiner Ballade 433 ff., unmittelbares Hervorgehen derſelben aus dem Strophenlied 438, Melodiebildung 439 f., romantiſche Verwendung des Chorals 440 ff., andre poetiſche Nebenbeziehungen 442 f., maleriſcher Stil 443 ff., Clavierſatz 447; Lieder 448, Legenden 449 f., Balladen-Oratorien 454 ff., 460. Vortrag der Ballade 454.
Madrigal, italieniſche Gedichtform 63 f.; Nachbildung in Deutſchland 64 ff., 75, 409; deutſche Madrigal-Componiſten 72 ff. S. auch unter Schütz.
Manelli, Petronio, ital. Opernſänger 144, 147, 150, 168.
Männergeſang, deutſcher, ſeine Begründung auf das unbegleitete mehrſtimmige Lied 325 ff., Vorgänger des gemiſchten Chorlieds 329 ff. Männergeſang mit Clavier und Orcheſter 326 ff. — Männerchöre J. G. Kaſtners 349 ff.
Marini, Poeſien von H. Schütz componirt 39.
Marſchner, H., „Tunnel-Lieder" 316 f.; Geſänge für gemiſchte Stimmen 330.
Mattheſon, Joh., Böswilligkeit gegen J. A. Reinken 112; Anſichten über den Generalbaß 127 f.
Meiſterſänger, Ueberbleibſel derſelben in Memmingen und Ulm 302.
Mendelsſohn-Bartholdy, F., ſeine Stellung zum Männergeſang 324; Lieder für gemiſchten Chor 330 f. „Erſte Walpurgisnacht" 456, 459.
Mizler, Lorenz, 189 ff.
Moritz, Landgraf von Heſſen-Caſſel 6 ff., 12 f.
Mozart, W. A., ſeine Inſtrumental-Romanzen und deren geſchichtliche Wirkung 416 f.
Mühlhauſen in Thüringen, Muſik zum 1627 dort gehaltenen Kurfürſtencollegtag 15 f., 44; Muſikpflege dort im 17. Jahrh. 79 ff., 303.
Muſikfeſte der Männergeſangvereine 318 f., allgemeine in der Schweiz 368 f.
Muſikſchriftſtellerei 386 ff., dichteriſches Element in ihr 390.
Muſikvereine Deutſchlands im 17. Jahrhundert 79 ff., 303 ff.
Nägeli, H. G., Verdienſte um den Männergeſang 308 ff., Singanſtalt 369, Lieder 374.
Neefe, Chr. G., Compoſition der Ballade „Lord Heinrich und Kätchen" 412.
„**Neue Sammlung** verſchiedener und auserleſener Oden" (1746), deren Herausgeber und Beſchaffenheit 289 ff.
Neumeiſter, Erdmann, Begründer der madrigaliſchen Cantaten-Dichtung 71 f.; im perſönlichen Verkehr mit J. S. Bach 100; ſeine Poetik und weltlichen Lieder 211, 215.

Niedt, Fried. Erh., deſſen „Muſikaliſche Handleitung“ 121 ff.
Olearius, Joh. Gottfried, Dichter deutſcher Madrigale 69.
Opitz, Martin, Verhältniß zu H. Schütz 22; Gedichte von Schütz componirt 40.
Oratorium, Verwandtſchaft mit der muſikaliſchen Ballade 457 ff., Vorzüge des dramatiſchen O. 459; Stil des balladiſchen O. 460.
Oſtermaier, Andreas, Muſiker am Hofe des Landgrafen Moritz zu Caſſel 8.
Otto, Georg, Capellmeiſter des Landgrafen Moritz von Heſſen-Caſſel 8, 13.
Parodiſtiſche Geſänge in Frankreich 235 ff., in Deutſchland 238 ff., 264 ff.
Pergoleſe, G. B., 152, 163 f., 167, 168.
Praetorius, Michael, Thätigkeit am Hofe zu Dreden 11 f., 13 (Anmerk.); am Hofe zu Bayreuth 16.
Reinken, Joh. Adam, Violintrios, betitelt Hortus musicus 112 ff.
Rellſtab, L., Art ſeiner Muſikſchriftſtellerei 388.
Rheinberger, J., Legende „Chriſtoforus“ für Soli, Chor und Orcheſter 459.
Rinaldo von Capua, Leben 131 ff., Opere serie 133 ff., Opere buffe 140 ff., Oper „Die Zigeunerin“ 144 ff.
Rochlitz, Friedr., Art ſeiner Muſikſchriftſtellerei 388 f.
Romanze, geſungene, im 18. Jahrhundert 408, 410, 413, 415; als Inſtrumentalcompoſition ſeit Mozart 416, Einwirkung auf die geſungene R. 417; wird nicht durchcomponirt 418.
Rouſſeau, Jean Jacques, Schriftſtück von ihm, Rinaldos Zingara betreffend 145 ff.; Beurtheiler italieniſcher Muſik 156.
Santarelli, päpſtlicher Capellſänger und Opernſänger in Rom 138.
Sacchi, Marco, Capellmeiſter in Warſchau 59 (Anmerk.).
Scheidt, Samuel, am Hofe zu Bayreuth 16.
Schein, Johann Hermann, 23.
Schirmer, David, Dresdener Dichter 40.
Schleſiſche Dialect-Dichtung 194 ff.
Scholze, Joh. Sigismund, Leben 203 ff.; das Pſeudonym „Sperontes“ 189 ff.; Dichter 185 ff.; Charakteriſtik 209 ff.
Schubert, Franz, Balladen in Zumſteegs Stil 425 f., 428; „Erlkönig“ 427 f., „Zwerg“ 428, „Kreuzzug“ 429, lyriſche Monodien 429 ff.
Schütz, Andreas, Großvater von Heinrich Sch. 5.
Schütz, Chriſtoph, Vater von Heinrich Sch. 5 f., 9, 11, 16 (Anmerk. 2), 23.
Schütz, Georg, Bruder von Heinrich Sch. 5, 8, 20, 29.
Schütz, Heinrich. Leben 4—37: Herkunft 4 f., Ausbildung in Caſſel und Marburg 6 ff., in Venedig 9 f. Anſtellung in Caſſel 11, vrgl. 17 f., in Dresden 12 f., Wirkſamkeit in Dresden 13 f., 24 f., 30 f. Ehe 20 f. Reiſen nach Bayreuth 16, Breslau 15, Gera 17, Hamburg 26, Kopenhagen 26, 29 f., Leipzig 16, 23, Mühlhauſen 15 f., Teplitz 35, Venedig 22 f., Weimar 30 f., Weißenfels 30, 33, Wolfenbüttel 29, 34 f. Schüler: H. Albert 27; Chr. Bernhard 33, 36; Casp.

Kittel 23; Chr. Kittel 35; Joh. Klemm 30, 32; J. J. Löw 34 f.; M. Weckmann 38, 56. Beziehungen zu mitlebenden Musikern: Bontempi 33; Samuel Capricornus 59 (Anmerk.); Chr. Cornett 8, 13; Mich. Praetorius 12, 13 (Anmerk.), 16; Marco Scachi 59 (Anmerk.); S. Scheidt 16; J. H. Schein 23; D. Strunck 34. Beziehungen zu zeitgenössischen Dichtern: A. Buchner 25, 29 (Anmerk.), 40; S. Dach 31 (Anmerk.), 40; C. Chr. Dedekind 40; Chr. Kaldenbach 31, Joh. Lauremberg 27; M. Opitz 14, 22, 40; D. Schirmer 40; Joh. Seuße 38, 40; E. Stockmann 40, 74; Casp. Ziegler 39, 73 f. — Tod 36.

Werke 37—60. Aeußere Schicksale 37 f. — Arien 44. Cantiones sacrae 19, 21, 44 f. Canzonetten 40, 43 f.

Concerte 47 ff.; Domini est terra 48; „Herr nun läffeſt du" 18; Kleine geiſtliche C. 28, 29, 38, 49; Veni sancte Spiritus 18.

Dramatiſche Werke 59; „Daphne" 14, 44; geiſtliche 57 f.; „Orpheus und Eurydike" 25; Zur Begrüßung des Kaiſers Matthias 14 f.; Am däniſchen Hofe 27. Gelegenheits-Werke: Hochzeitsgeſänge 14, 19, 20; Huldigung der ſchleſiſchen Stände 15, 16; Kurfürſtencollegtag in Mühlhauſen 15 f., 44; Taufgeſänge 14; Trauergeſänge 17, 28 (Muſikaliſche Exequien), 21, 22, 28 (Aria de vitae fugacitate), 23, 32 (auf Joh. Herm. Schein), 32 (auf Joh. Georg I).

Hiſtorien, evangeliſche 51 ff.; Auferſtehungs-H. 14, 19; Paſſionen 35; Sieben Worte 18, 38; Weihnachts-H. 35, 57 f. Madrigale: deutſche 39 f., 43 f.; italieniſche 9, 39, 41 ff.; Madrigale spirituale 40.

Motetten: „Das iſt je gewißlich wahr" 23, 32; der 116. Pſalm 46; „Die Himmel erzählen" 32; Geiſtliche Chormuſik 32, 44 ff.; „Herr, nun läſſeſt du" 32; zwölf geiſtliche Geſänge 35. Pſalmen: mehrchörige 18 f., 32, 46 f., 48; vierſtimmige Tonſätze zu Cornelius Beckers Dichtungen 21 f., 26, 55 f. Symphoniae sacrae I 10, 23, 49 ff.; II 30, 49 ff.; III 32, 51.

Schumann, R., als Muſikſchriftſteller Nachfolger E. T. A. Hoffmanns 391 f.; dichteriſche Kritik 392 ff., 397 ff. Ziel ſeiner Agitation 394, empiriſche Aeſthetik 396, Stil 392. Compoſition von Solo-Balladen 453, von Chor-Balladen 456 f., „Paradies und Peri" 458 f.

Schweitzer, Anton, Compoſition des Monodramas „Polyxena" 412 f.

Schweiz, Muſikpflege, 304 f., 368 f.

Seuße, Johann, Dresdner Dichter 38, 40.

Sodi, Carlo, ital. Mandolinenſpieler 163 f., ſeine Oper Il giocatore (Serpilla et Baccocco) 153, 168.

Sonate, Form derſelben bei J. A. Reinken 113 f.

Sperontes, ſ. Joh. Sigism. Scholze.

Stockmann, Ernſt, Madrigaldichter 40, 67 f., 72.

Strunck, Delphin, Organiſt in Braunſchweig 34.

Studenten, Orden im 18. Jahrhundert 206 f.; Geſang 261 ff., 273 f.;

Geſangvereine im 19. Jahrh. 313 f.

Suite für Clavier, Verwandtſchaft mit der Variationenform 114.

Tomaſchek, W. J., ſeine Compoſition von Bürgers „Lenore“ 424 f.

Tonelli, Anna, ital. Opernſängerin 144, 147 f., 150, 165, 168.

„Tre giorni son“, Canzonette in der Oper La Bohémienne 159 ff.

Tunnel-Geſellſchaften, in Berlin 315, in Leipzig 315 ff.

Vogler, G. J., Einfluß auf Nägeli, Gersbach, Schnyder von Wartenſee 375 ff.

Volkslieder, Entſtehungsproceß derſelben nachgewieſen 272 ff.; ſchwäbiſch-alemanniſche 374 f.; balladiſche 408 f., 433 f.

Volksluſtſpiel, wieneriſches, Dichtungen des Sperontes in ihm verwendet 280 ff.

Wagner, R., als Schriftſteller im Gegenſatz zu Schumann 393, 401.

Wartenſee, Xaver Schnyder von, ſeine Stiftung für Wiſſenſchaften und Künſte 365, 382; Lebenserinnerungen 366 ff., ſein Entwicklungsgang 367 ff., Studien in Wien 370, Compoſitionen 373 ff.; volksthümliche Lieder 374 ff., Oper „Fortunat“ 377; Lehrthätigkeit 378 ff. Allgemeine Charakteriſtik 380 ff.

Weber, C. M. von, Lieder für Männergeſang 311 ff., für gemiſchte Stimmen 329 f.

Weckmann, Matthias, Schüler von H. Schütz 38, 56.

Weiſe, Chriſtian, als deutſcher Madrigaliſt 71, 102 ff., ein Gedicht von ihm in J. S. Bachs Compoſition 106 ff.; Lied: „Ich hab ein Wort geredt“ 214 f.

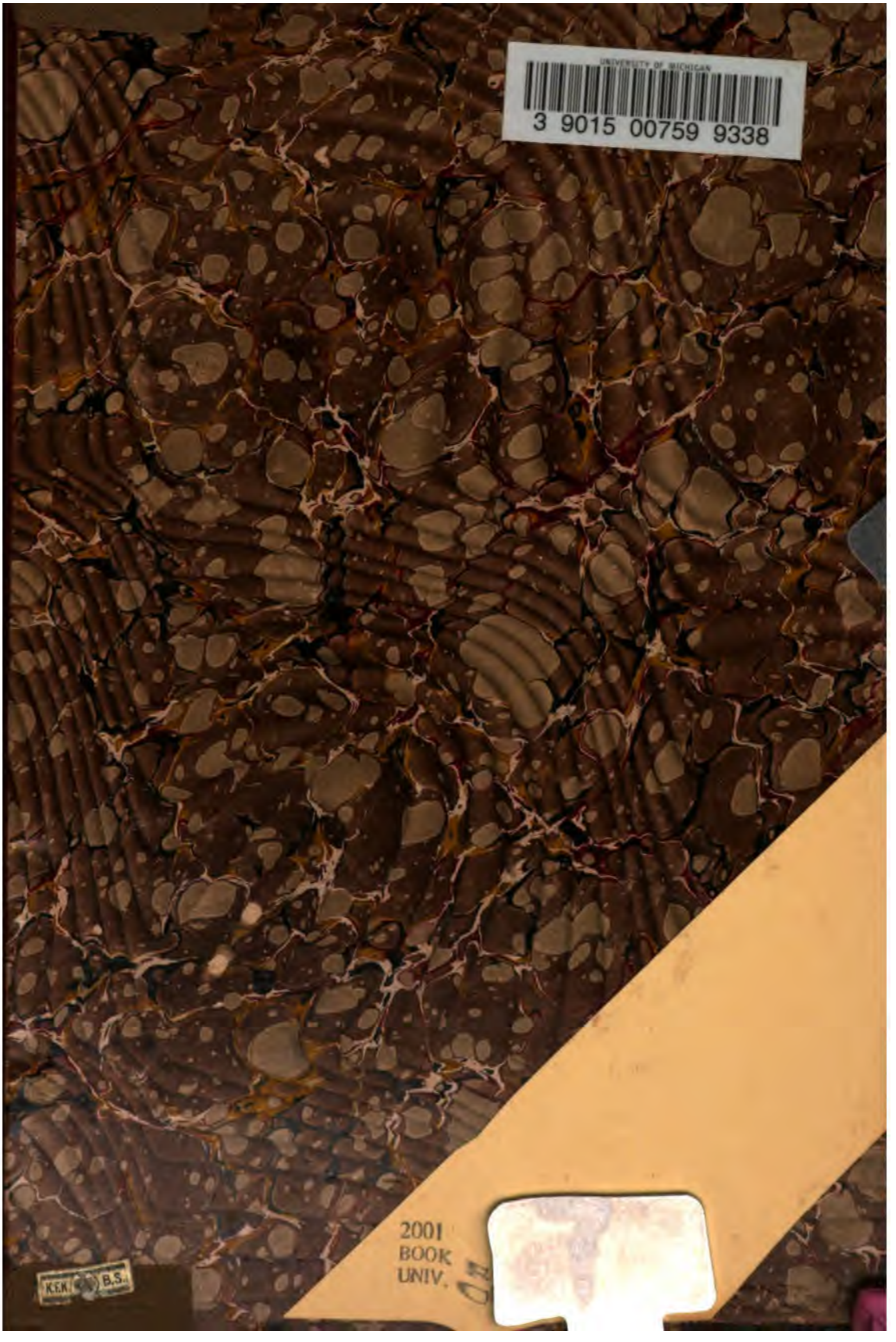
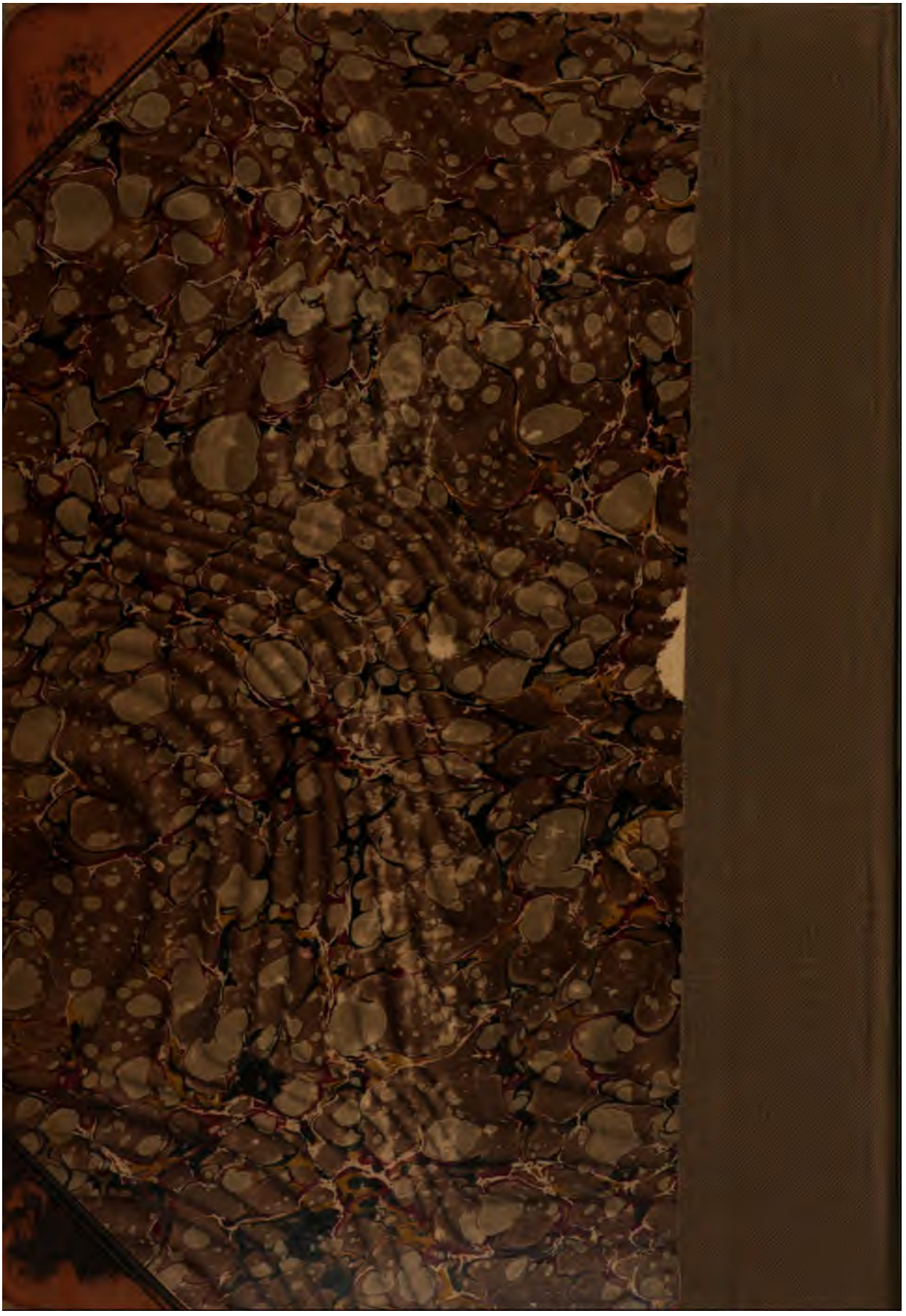
Wölfl, J., ſeine Compoſition der Ballade „Die Geiſter des Sees“ 425.

Zachariae, Friedr. Wilh., Gedicht „Der Befriedigte“ 187 f.

Ziegler, Caspar, ſeine Schrift von den Madrigalen 39, 64 ff.

Ziegler, Mariane von, 250, 252 f.

Zumſteeg, J. R., Balladencompoſition 415, Opernhaftes in ihr 418 ff., Situationsmalerei 421, lyriſche Soloſcenen 421 f., „Lenore“ 421, 423 f.; Stellung Loewes zu Z. 433.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00759 9338
2001
BOOK
UNIV.
K.E.K. B.S.